جامعة اليرموك
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية

تتبع أساليب التكوين التصويري من جيوتو إلى تولوزلوتريك: دراسة تحليلية في نشوء وتطور أساليب و تقنيات بناء اللوحة

The Pictorial Composition in Sequence Study from Giotto to Toulouse-lautrec a Comparative- Descriptive Analysis of the Stylistic & Technical Evolution in the Picture Making

إعداد

محمد بكر محمد العباس

بإشراف

الدكتور بسام ناصر الردايدة

حقل التخصص-الفنون التشكيلية

2008

تتبع أساليب التكوين التصويري من جيوتو إلى تولوزلوتريك:
دراسة تحليلية في نشوء وتطور أساليب و تقنيات بناء اللوحة

إعداد

محمد بكر محمد العباس

بكالوريوس رسم و تصوير، جامعة اليرموك،2005م

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الفنون التشكيلية في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

د. بسام ناصر الردايدة.. رئيساً

أستاذ مشارك في فنون الغرافيك وتكنولوجيا التصميم، جامعة اليرموك

أ.د محمود محمد صادق.. عضواً

أستاذ في فن الرسم و التصوير، جامعة اليرموك

أ.د خالد مفلح الحمزة.. عضواً

أستاذ في تاريخ الفن، جامعة اليرموك

أ.د عوض عوض الله الشيمي.. عضواً

أستاذ في فنون الغرافيك، جامعة الزرقاء الأهلية

تاريخ مناقشة الرسالة 4/ 12 / 2008 م

الإهداء

هنا استعير "فكِّر بغيرك" لمحمود درويش من ديوان كزهر اللوز أو أبعد (2005).

و فيها قال:

و أنت تعدّ فطورك، فكِّر بغيرك
[لا تنس قــوت الــحــمام]
و أنت تخوض حروبك، فكِّر بغيرك
[لا تنس من يطلبون السلام]
و أنت تسدد فاتورة الماء، فكِّر بغيرك
[مَــن يرضعــون الغــمام]
و أنت تعود إلى البيت، بيتك، فكر بغيرك
[لا تنس شــعــب الــخيام]
و أنت تنام وتحصي الكواكب، فكر بغيرك
[ثمةٍ من لم يجد حيزا للمنام]
و أنت تحرّرُ نفسك بالاستعارات، فكر بغيرك
[مَن فــقدوا حقهم في الكلام]
و أنت تفكّر بالآخرين البعيدين، فكِّر بنفسك
[قل: ليتني شمعة في الظلام]

قليلون من يضيئون للناس الظلام، بدمهم و ما تبقى من لحمهم الفاني ، و قليل عليهم لو شكرناهم ما حيينا، و قد تكون هذه الكلمات صاحبة المسؤولية الأكبر التي سيضطر صاحبها أن يضمها إلى آخر يوم في حياته، ولا بد أنها جاءت بعد تفكير طويل ، و وددت أن اشكر كل من ابتسم في وجهي لوهلة. فهذا العمل البحثي أو الإبداعي أو سمه ما شئت يا إنسان ، ليس لي وحدي و أنا لا املكه بل هو ملك للتاريخ الذي شهد لكل صاحب فضيلة ، و أنا في هذا القول المتواضع أهدي هذا العمل الإنساني إلى كل من مات على هذه الفضيلة، و أهديه أيضا إلى كل من أحبهم ، و خصوصا هؤلاء الأحبة الذين رحلوا عنا خلال فترة دراستي للماجستير، تاركين للتاريخ و لنا السيرة الطيبة و العطرة و الزاخرة بالفضائل الجميلة. وهم جدتي الحبيبة ، و الزميلة الشجاعة إشراق سيف الدين ، و جار الروح محمود درويش.

رحمكم الله جميعا

الشكر و التقدير

الحمد لله الذي علم بالقلم ، و الشكر له العلي القدير الذي يسر لي تمام هذه الرحلة على الخير وأدعوه ربي يسر و لا تعسر ربي تمم بالخير وبه.

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من جاد علي بفكره و علمه و نصيحته، و أخص منهم مشرفي الدكتور المشارك بسام الردايدة تقديرا لدعمه أثناء مرحلة إعدادي للبحث. واستغل هذه الفرصة لتوجيه الشكر أيضا للأستاذ الدكتور محمود صادق الذي أسس ومهد للفكرة منذ البداية. وأشكر أيضا الأستاذ الدكتور خالد الحمزة على نصيحته المتواصلة، و أشكر أخي العربي من مصر الأستاذ الدكتور عوض الشيمي. الذي أكد بحضوره على أن العلم و الفكر والحقيقة لكل الناس .

المحتوى

الملخص

العباس، محمد (2008). تتبع أساليب التكوين التصويري من جيوتو إلى تولوز لوتريك : دراسة تحليلية في نشوء و تطور أساليب وتقنيات بناء اللوحة . رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك (المشرف : د. بسام الردايدة).

هدفت الدراسة إلى تتبع أساليب المصورين في تكوين اللوحة الفنية عبر المدارس الفنية من جيوتو إلى تولوز لوتريك. و التركيز على أهم مراحل هذا التطور في تاريخ فن التصوير. و تحليل النظريات التي نتجت عن المعرفة البصرية الإنسانية التي تزامنت مع التجارب التصويرية المتتالية.

استخدمت الدراسة المنهج التاريخي الوصفي في تقصي عملية النشوء في الطرق التي نهجها الفنانون في بناء العمل الفني و المبادئ التي تطورت تزامنا مع عملية نشوء التصوير عبر التاريخ. و تطرقت الدراسة إلى مراجعة أهم المدارس في النقد الفني و التي أسست علم تاريخ الفن . شارحة للاختلافات الفكرية التي اعتمد عليها أصحابها في صياغة أفكارهم. وذلك لإثراء وجهات النظر التي استخدمت في عملية تحليل التكوين في اللوحة و التي بدأت مع فلسفات هيغل مرورا بسمبر و ريغال و ولفلن و بانوفسكي . و كيف تم تناول هذه الفلسفات بالنقد و الجدل عند ريد و غومبرك و آرنهايم .

تتبعت الدراسة أهم المفاصل التاريخية في تطور مبادئ التكوين . و بدأت مع جيوتو لأنه أول من حصل على شكل مجسم على سطح اللوحة (Gombrich,1995) مستمرة عبر عدد من النماذج المتطورة من جيوتو ، مع التركيز على تلك التي تمردت في البدايات على نموذج التكوين الذي أرسى مبادئه مصورو عصر النهضة ، و ذكر البحث هذه المراحل التي رافقت هذا التغير التدريجي في التكوين النهضوي ، حتى تولوزلوتريك لان تجربته في فن

التصوير أكدت على الاختصار و التبسيط ، و غياب تقنية التظليل للتأكيد على الأشكال المستخدمة في التكوين بشكل أكبر (Gombrich,1995)، لذلك أصبح تولوزلوتريك احد أهم حلقات الوصل بين فن التصوير التجريبي في القرن التاسع عشر ، و فن التصوير التعبيري في القرن العشرين، إذ اثر على بيكاسو و مونش و ماتيس ، و نجده هو نفسه قد تأثر بغويا و آنغر و كان ممن أحبوا أسلوب ديغا في بناء التكوين (Arrason,1972) .في نفس السياق حللت الدراسة الفروق الناتجة في التكوين في الأعمال التصويرية عبر سلسلة تكونت من آراء لباحثين متعددين في النقد التأريخي ، الذين استخدموا التكوين التصويري موضوعا لأبحاثهم. بالإضافة إلى تحليل العمل التصويري مباشرة بالاعتماد على أدب نقدي استعمل أدوات اللغة البصرية ، إذ قامت الدراسة بالتفريق بين المصطلحات اللغوية المكتوبة للأدب ، والمصطلحات اللغوية المكتوبة للفنون البصرية و خاصة فن التصوير.

الكلمات المفتاحية: التصوير، أساليب التكوين ، النقد الفني ، التأريخ الفني ، التحليل الشكلي ، غومبرك، هنريك وولفلن.

الفصل الأول: خلفية الدراسة

المـــــقـــــدمـــــة :

تعَدّ الدراسات الشكلية لعناصر التكوين التصويري أحد الركائز الأولى في بناء النظرية التأريخية للفن نظرا لزخم التنوعات و الأطوار المختلفة المدروسة من قبل الباحثين خلال مسار نشوءها من مرحلة إلى مرحلة أخرى.

خلال الدراسة تتبع الباحث مراحل نشوء وتطور التكوين التصويري على السطوح ثنائية الأبعاد، في سياق جهود الفنان في تطوير التقنيات المستخدمة لتمثيل ما يراه للوصول إلى استخدام الأسس التي يختارها للتمثيل على سطح اللوحة؛ لتمكنه من الوقوف على ذروة كل تطور أو مرحلة زمنية، في إطار تحليل أهم العناصر التصويرية المستخدمة من قبل الفنانين على سطوح لوحاتهم، عبر دراسة الأساليب التصويرية القديمة، في سياق تطورها للوصول إلى الأساليب الحديثة في التصوير، وقوفا عند التقنيات الفنية الطارئة من حين إلى آخر و عندما اعتبرها تاريخ الفن في نقلة نوعية توصل إليها فنانو عصر معين.

ضمن منهج هذه الدراسة توجه الباحث لتحليل العمل الفني، وقراءة عناصره البنائية، عبر وضع العمل في سياق التطور التاريخي لأساليب التكوين المعمول عليها من قبل المصورين.

من هنا نجد أن ديدن الفنان دوما هو السير قدماً نحو الإبداع المتميز، سالكاً طريق البحث عن التساؤلات المعتملة في فكره، باحثا عن الإجابات بطريقته الخاصة. من جهة قصد البحث للـــلوحة أو ذلك النوع الفني المسطح ذي البعدين، عندها لا بد للبحث أن يقف عند التكوين ومبادئه المتحكمة بعناصر العمل الفني للحصول على القيم المرغوبة من قبل الفنان،

مدركا لمدى الاستفادة من تلك المبادئ في صياغة الخطاب البصري، عبر المدارس الفنية المختلفة، إضافة لحالة المتلقي عند ملاحظته لهذه التطورات في تكوين العمل التصويري .

تتبع الأساليب المستخدمة في تمثيل العناصر البصرية على سطوح الأعمال التصويرية وقوفا عند تراكيبها ضمن تقصي مراحل تطورها ونشوئها، من خلال إعطاء الأهمية للعناصر الأكثر حساسية للتطور والنشوء. إذ إنّ هذه الدراسة ليست مجرد سرد تاريخي لأحداث حدثت فقط، بل كيف يمكن اعتبار هذا النشوء مجالاً هاماً للدراسة في سياق عملية فهمنا لفن التصوير، وكيف يمكن لهذا الفهم أن يطبق على ما نستقبله يومياً من تجارب فنية معاصرة، سواءً أكانت محلية أو عالمية. حينما تزاوج الدراسة بين التتبع التاريخي لأطوار فن التصوير إضافة إلى كيفية الاستفادة المباديء البصرية، و التقنية المصاحبة لكل طور من أطوار تاريخ فن التصوير.

ماهية الشكل للعمل الفني تلعب دوراً كبيراً في تصنيفه، واضعةً له سياقه التاريخي الزمني، والتحدث فيه، لأنه من البحوث الهامة جدّاً في مجال الفن التشكيلي، فهو يفسح لنا المجال الكبير للاستفادة من زخمه وتنوعه عبر تاريخ المدارس الفنية، بالدراسة، والتحليل، والتمعن، والتقصي.

يعود التجريب في فهم ودراسة هذا التراكم الشكلي في مجال التصوير بلا شك إلى إثراء الأدب المكتوب حول تاريخ التصوير ضمن عملية رفد التجربة التصويرية عند صناعة العمل التصويري أو تناوله بالتحليل النقدي، خلال تجربة فهم الشكل و تكويناته عبر آفاق غير متناهية الأبعاد بما يعود على الوعي الجماهيري إضافة للفردي بالنفع من خلال تعدد أوجه الفهم في وجهات النظر المعطاة حول قضية ما.

أسئلة الـــدراســـة:

ستحاول هذه الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

1- كيف استطاع الفنان المصور تطوير تقنيات و أساليب التكوين في عمله الفني من خلال المدارس الفنية ابتداءً من الفنان جيوتو إلى الفنان تولوزلوترك؟

2- ما أهم المراحل المفصلية في تطور التكوين الفني ؟و أين ظهرت تأثيراتها فيما بعد عند الفنانين أسلوباً و تقنيةً ؟ إضافة إلى العلاقة بين الأعمال الفنية عبر هذا التطور؟ وكيف استطاع الفنان الحفاظ على هذه العلاقة بما يضمن له الأصالة في عمله؟

3- هل للمعارف الناجمة عن التطور أثر إيجابي على تجربة كل من الفنان و الناقد و الباحث، بحيث تتكون لدى كل منهم مفاهيمه الخاصة في تحليل العمل الفني؟

أهميـــــة الـــدراســــة :

تكمن أهمية هذا البحث في إتاحة الفرصة لمعرفة التطور الأسلوبي التقني خلال عملية اكتساب الفنان لخبرة فنية غنية، بناءً على قاعدة واسعة قادرة من الاحتواء المرن للتجارب الفنية المختلفة، عند الاختبار. محيطة للعمل الفني من عدة جوانب مفاهيميه مما يؤدي إلى تلقٍ متمرس وواعٍ وناقد يوفره التحليل ضمن أسس علمية واضحة .

أثناء غياب التوجه العام تأتي أهمية البحث أيضا من شح المصادر المتناولة لهذه الجوانب المعرفية و المتحدثة عن تقنيات التصوير، أو الأساليب التشكيلية لبناء العمل التصويري، مما أدى الى تهميش التجريب إضافة للبحث بمفردات اللغة البصرية. في حين يشكل الوعي تجاه الأسلوب و الشكل الفني أداة تساعد المتلقي على فهم وتقدير وتقويم العمل البصري بشكل واعٍ، متمرس ومنهجي، عاملا على تمييز وحصر أصالة العمل الفني، من جهة مرجعيته البصرية.

الفرضيات:

1- الاتجاه لدراسة تكوين العمل الفني الذي استخدمه المؤرخون لتمثيل ذروة مرحلة ما، أو للفصل بين مرحلة أسلوبية، ومرحلة أسلوبية أخرى، تعاقبتا عبر تاريخ فن التصوير، موضحاً بذلك الاختلافات بأساليب التعبير على السطح التصويري ذي البعدين.

2- يؤدي الاختلاف الأسلوبي إلى الخصوصية الإبداعية، وتحقيق النَسَبْ للتجربة الفنية، فقد اختلفت أشكال تعبير الفنانين عند تناولهم لنفس الموضوع عبر فترات ومدارس فنية مختلفة.

3- يعدّ تاريخ تطور ونشوء مبادئ و تقنيات التكوين مصدراً يشرح عملية صياغة العناصر البصرية في العمل التصويري، سواءً كانت لفنانٍ فرد، أو لمدرسة عبر المراحل المختلفة.

4- تعدّ دراسة نشوء التكوين من الناحية النظرية والعملية لطرق معالجة العناصر البصرية في العمل الفني، منهجية في اختبار التجارب التصويرية المعاصرة، بما يعمل على تكوين رؤية خاصة لدى المتلقي في فهم ما يراه من أعمال وتجارب فنية تصويرية معاصرة.

المنهج :

ستعتمد هذه الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي، لتتبع المدارس الفنية وأساليبها في التكوين، لأنه سيساعد على تقصي عملية نشوء أساليب التكوين، مما يسهم في إيجاد العلاقات ما بين الأساليب الفنية المتعاقبة زمنياً، ضمن عملية رد الحديث منها إلى أصوله التاريخية.

أيضاً يساعد في الكشف عن الصعوبات التقنية في الأسلوب عند المصور في البدايات إضافة لكيفية معالجته لها بما يخدم رؤيته وإمكانياته، ويعمل هذا المنهج على دراسة البيئة الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية عندما لعبت دوراً كبيراً في نشوء الأسلوب وتطوره.

تـعـريـف الـمصطلـحات:

التحليل الشكلي Formal analysis:

هو تحليل العمل بملاحظة، بوصف عناصره وحالات هذه العناصر والعلاقات والأسس الرابطة بينها وكيف استطاعت هذه الأسس أن تمثل قيمة معينة على سطح العمل الفني ثنائي الأبعاد (Ficher,2004).

التحليل التقني Technical analysis:

هو تحليل العمل عن طريق ملاحظة، بوصف أسلوب استخدام الفنان للخامات والأدوات المستخدمة خلال مراحل معينة على سطح العمل الفني، وصولاً إلى النتيجة النهائية التي حصل عند الفنان (Ficher,2004).

التحليل الوصفي المقارن Comparative- descriptive analysis:

خلاله يتم إقران اللوحة بلوحة أخرى، ضمن عملية وصفها وتحليل تفاصيلها بالمقارنة الشكلية والتقنية، وقوفاً عند الإضافات والملاحظات من خلال بيان أوجه الاختلافات، وأوجه الاتفاق بين العينتين، وبيان العلاقات المتبادلة(Ficher,2004).

الأسلوب Style :

في الفنون البصرية، ترجع مفردة الأسلوب إلى التنوعات المختلفة في معالجة العناصر والوسائط المشاركة في عمل الفنان الفرد،أو المدرسة الفنية، أو الحركة الفنية، أو حضارة معينة، أو فترة من الوقت، فالمواضيع المألوفة قد تأتي وتذهب، لكنها تكمن في الأسلوب المستخدم من قبل الفنان، والمعالجة المنفردة الحاوية للإبداع، والأصالة، وتحقق النسبة(الانتماء) لصاحبها (Ficher,2004).

الواقعية Realism :

وترجع المفردة إلى تصوير الأشخاص والأشياء كما تمت رؤيتهم بالعين ، من دون تحوير نحو النماذج المثالية، أو تصرف بالشكل الإنساني الحقيقي(Ficher,2004).

الفن التمثيلي Representational Art:

ويعرف بالفن الذي يصور الأشياء المرئية بدرجة من درجات التصرف (Ficher,2004).

النقد الشكلي Formalist Criticism:

وهو اتجاه من اتجاهات النقد الفني، يُركّز بشكل رئيس على عناصر التصميم الخاصة بالعمل الفني، أكثر من تلك العوامل التاريخية أو الشخصية للفنان (Ficher,2004).

الفصل الثاني: مراجعة الأدب السابق

التطور الفني عند مؤرخي الفن:

يُورد غومبرك (Gombrich,1950)في كتابه قصة الفن (The Story of Art) في ملاحظاته المتروكة للقارئ، حول ما ساعده من الكتب في حصر وتحديد الفترات الزمنية، والأساليب والشخصيات، وبالتحديد حول نظريات التغير في الأسلوب وعلاقتها بالتطورات التاريخية. عندما ذكر أنه يجب علينا الرجوع إلى المؤرخين الأكاديميين من الدول الناطقة باللغة الألمانية المشتغلين على تاريخ الفن في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين و من بينهم كان المؤرخ السويدي هنريك وولفلين الأستاذ في مناهج التحليل الوصفي المقارن.

أما وُلفلن في كتابه أسس تاريخ الفن (Principles of Art History) يحاول أن يشرح لنا ويحلل بتتبع أصل الأسلوب والوقت الذي يبدأ فيه الفنان التميز عن معاصريه والتمثيل على ذلك بالتحليل الوصفي المقارن بين أعمال الفنانين(Wolfflin,1950). ثم يبين العوامل المميزة للفنانين عن بعضهم البعض من جهة فردية الأسلوب الآتية بمعالجة معينة خروجاً عن أسلوب الفرد إلى أسلوب المدرسة، والدولة والعرق فالفترات الزمنية المتعاقبة، تفضي إلى نشوء أشكال جديدة من الأساليب الفنية. و الإشارة إلى التقنية المساعدة للفنان على ذلك. ويذهب وُلفلن إلى تصنيف الأساليب التمثيلية، في التصوير، وفق تشكيل كل منها وتقييمها وتقييم حالات التطور والنشوء المتعاقبة على كل تشكيل منها.

بعد ذلك يعود غومبرك (Gombrich,1950) في كتابه (The Story of Art) بالحديث المباشر عن تطور الفنون ويدلل على ذلك بوصف أعمال الفنان عندما قام بعضهم بإنجازات مفصلية واضحة، أدت إلى خصوصية واضحة وهامة في الأسلوب مما نتج عنه

مفاصل في تاريخ الفن وعلامات مميزة(علامات فارقة) في سيرة التاريخ عندما تحدث عن تطور فن التصوير التمثيلي بدأ بجيوتو Giotto . ووصفه غومبرك(Gombrich,1950) بأنه أول من استطاع أن يمثل البعد الثالث على سطح ثنائي الأبعاد، كي يحصل بذلك على كتله مجسمة في أعماله باستخدام الظل والنور لشغل الفراغ ثنائي الأبعاد بأشكال وكتل مجسمة. و هذا يفسر لنا ما قصده عندما قال إن تاريخ الفن يبدأ فصلاً جديداً مع جيوتو. و يتفق المؤرخون على أن حقبة زمنية جديدة بدأت بظهور جيوتو بالمعنى الكلي للكلمة. ويضيف غومبرك (Gombrich,1950) أن جيوتو اكتشف فن صناعة وهم العمق والفراغ على السطح المستوي، فقد جرت العادة أن المؤرخين في سياق حديثهم عن النقلات الأسلوبية النوعية المسببة لبدايات جديدة في تاريخ الفن. و قال غومبرك بأنه لا بد لهم أن يصفوا و يحللوا و يستخدموا النقد الشكلي و المقارنات في سياق أدبهم.

من جهة أخرى علق هربرت ريد (Read,1986) في كتابه حاضر الفن، تحت عنوان التقاليد الأكاديمية ، وعنى بها التقاليد الرئيسة في فن التصوير الأوروبي، ثم ذكر أن هذه التقاليد بدأت في القرن الرابع عشر عند جيوتوGiotto. وفسر بأن هذه التقاليد بدأت مع رغبة المصور بنسخ ما تراه العين بالضبط وبطريقة ما. وليثبت وجهة نظره استشهد بكلام روجر فراي Roger Fry ، الذي دلت كلماته على أن الفنان لا يحاول الحصول على نتيجة ترضي المشاعر والذوق، بقدر ما تتماثل مع مظهر العالم الواقعي، متطابقة مع المظهر المرئي. ثم عقب ريد (Read,1986) على محاولات الفنانين في تمثيل الواقع عندما قسم هذه المحاولات إلى منهجين. الأول المنهج التجريبي عند المصورين الفلمنكيين في شمال أوروبا، والمنهج الثاني المنهج العلمي الذي ظهرت عند المصورين الإيطاليين، وخاصة الفلورنسيين، حين نسب إليهم استخدام القوانين البصرية للمظهر. ثم وصف بشكل عام التقاليد الأكاديمية،

عندما أشار إلى المنهجين التجريبي والعلمي، ووصف بهما ما سماه بمحتوى الفن الأكاديمي المعاصر وعلق على التجريبي بأنه أقرب من العلمي إلى الحرية والفلسفة. ويعقب على العلمي بأن اقترابه من المادية يعطيه حساً ميكانيكياً آلياً يبعدنا عن الرؤية الشخصية الممكن للمصور أن ينسجها من خياله ومشاعره وفكره الشخصي. ثم يعلق مرة أخرى على المنهج العلمي بالتصوير بوصفه بأنه أصبح موضع شك من حيث المبدأ ، و هنا يشكك ريد بجوهر المنهج العلمي.

تنوعت الأساليب المستخدمة من قبل الباحثين في تناول زخم الإبداع الإنساني عبر التاريخ، مواجهين في ذلك مشاكل عدة في كيفية إضفاء المصداقية على أعمالهم البحثية، وإعطائها الوجه الكامل من التحقيق ليضمن لها أصحابها البقاء والاستمرار في ركب الحضارة الإنسانية. في أثناء ذلك تفاوتت هذه الحلول لتلك المشاكل آخذة أشكالاً عديدة. سعى الباحثون من خلالها لإرضاء وجهات نظرهم و لذلك وجدناهم منكبين على وضع النظم، والمناهج البحثية والاستقصائية، للحصول على طرق بحثية خالصة من شأنها أن تعرض حلولهم المستنتجة لتبرير وتفسير وتحليل الظواهر الفنية وتأريخها ووصف مشاكلها.

ضمن هذا السياق كانت مشكلة التأريخ بحد ذاتها مشكلة فلسفية عند العديد من منظري الفن، ومنهم آرثر س. دانتو (Danto, A.C.) عندما طرح تساؤلاته عبر عدد من الحالات، واعتبر أن العمل الفني بحد ذاته يملك هوية تاريخية. و يلخص المشكلة في كيفية تفاعل معرفتنا مع العمل، ووضعَ سؤالاً بديلاً وهو كيف يمكن للأعمال الفنية أن تكون تأريخاً بذاتها خلف الظرف الحتمي لعملية الإبداع عبر تسلسل ذهني معين.

لاحقا لما سبق تابع دانتو (Danto,2001) الطرح لعدد من تساؤلات المؤرخين في الفن، مثل غومبرك (Gombrich)، عندما طرح هذه المشكلة بصيغة كانت(Kant) عن كيفية

تحقق تاريخ الفن، و ترجم غومبرك هذا السؤال إلى رؤية خاصة. هي بالتحديد كيف لتاريخ الفن التمثيلي أن يتحقق؟ وبهذا المقام أعطى مقالاً يدين بخلاصته الفكرية إلى توءمه الفلسفي بوبير (Popper)، عندما اعتقد أن تاريخ العلم يتكون من عدد من الدورات الإبداعية، المضبوطة باستخدام معايير من التفنيد وإثبات الخطأ.

خلال ما ورد من الكلام عقب دانتو(Danto,2001) بقوله أن غومبرك اعتبر ان تاريخ الفن يتكون من عدد من الدورات الإبداعية، متنقلة من شكل تمثيلي إلى شكل تمثيلي آخر، والمضبوطة باستخدام معيار المقارنة لأشكال التمثيل مع ظواهرها في العالم الحقيقي، فقد كان غومبرك قادراً على تتبع منشأ وأصل أقوال وُلفلن (Wolfflin) المأثورة والمفصلية، لأنه أحد المتأثرين بنظرياته، هكذا استطاع تفسير لماذا لم يكن كل شيء ممكناً في كل فترة زمنية.

إضافة لما سبق من وجهات النظر حول امتلاك التمثيل لتاريخه الخاص نجد أن الفنان خلال هذا التاريخ يتغير ويتحول بكفايتهِ على تمثيل الواقع في الأوقات المختلفة ، فهو ببساطة لا يملك القدرة التمثيلية في الأوقات المبكرة كتلك في الأوقات المتأخرة، لأنه تعلم من خلال التجربة. و يلاحظ أن تاريخ الفن يكون ديناميكيا خلال نمو الكفاية (المهارة) في القدرة التمثيلية، وكأن الفن كائن خارق للمألوف يتعلم كيف يمثل العالم خلال مرور الزمن (Danto, 2001).

يمكن القول إن قضية تمثيل الأبعاد الثلاثة والكتل والأحجام، الظاهرة لاحقاً تحت مفهوم المنظور، غير الموجودة قبل النهضة، كانت أحد خواص الفن الغربي، تؤكد على أنه كان هناك مشكلة قبل النهضة في تمثيل الأشكال ثلاثية الأبعاد، و وجدنا أنفسنا بحاجة لتفسير سبب وجود هذه المشكلة.

حاول المنظر السويسري وُلفلن (Wolfflin) طرح مشكلة تغير الفن، و تبلور الأساليب الجديدة عبر عدد من المبادئ الممكن تطبيقها على أشكال الفن خلال مراحل التطور المختلفة، عندما اعتقدت (Goblik,1977) أنه يمكن من خلال مجموعة من المبادئ يمكن وصف أسباب تطور الفن، من التمثيلي إلى غير التمثيلي.

إضافة لذلك يرى دانتو (Danto,2001) أنه بالرغم من أن قدرة بوبر (Popper) كفيلسوف لا تقارن كتلك التي عند غومبرك (Gombrich)، إلاّ أن بوبر افتقر بشكل كبير كمعظم السببين إلى الشعور البسيط نحو التغير التاريخي. فقد كان تركيزه على فلسفة المنهجية العلمية، و كان اهتمامه على الوسيلة النظرية الدالة على الانتقال من الحالات الفردية إلى الحالات الجمعية. ، و كانت هذه طريقة العلم بالوصول إلى أحسن فرضياته، فقد كان مهتماً في تكوين الفرضيات العلمية، غير مبالٍ في الظروف التاريخية المؤدية إلى ذلك. ولم يطرح السؤال الموازي لسؤال غومبرك حول إمكانية العلم بأن يكون له تاريخٌ في المقام الأول، و تفسير كيف تطورت عمليات التمثيل العلمية من الأشكال البسيطة إلى الأشكال الأكثر تعقيدا.

يرى بوبر (Popper) بفلسفته أن النشوء الأصيل للفن عبارة عن سلسلة من المشكلات المتصلة مع بعضها البعض، بدون التطرق للتفكير أن هناك شيئاً ما يقوم بدفعها للأمام بشكل ذاتي، كما قال بعض الفلاسفة الحائرين. فقد اعترض بوبر وغومبرك على هؤلاء المؤرخين المؤمنين بإن الفن عبارة عن حبكة تتفك بمفردها، فالأنظمة المعرفية العضوية تبعاً لبوبير يجب النظر إليها على أنها المنتجات الموضوعية الحرة من أي اعتقاداتها غير مبررة الجانب من قبل التاريخ، و اللجوء للعوامل المحيرة شيء غير علمي وخاضع للتكهنات والميتافيزيقا.

بعد ردّ بعض المؤرخين الذين بحثوا في طرق تمثيل الشكل ، عندما قالوا أن نشوء التاريخ وتطوره عبارة عن عامل داخلي أساساً، مؤكدين على أن العوامل الخارجية، قد تساعد

بتفسير الحالة لكن ليس لها التأثير المسبب الخالص في نشوء التاريخ. في حين يرى غومبرك أن التغير مفروض على الفن من الخارج، فكل ما يحصل للفن ناشئ من البيئة الخارجية المحيطة.

من جهة أخرى يؤمن غومبرك أن التطور في الفن وأشكاله، ليس مستقلاً بل مرتبطاً مع تغير الأفكار والمواقف، والاهتمامات والظروف المحيطة. فقد زعم بأن العوامل المجتمعية تحدد تطور الفن وتحرض على تغييره من الخارج، مؤكدا على أن هذه الاحتمالات مشروطة بالمنطق العلمي، وليس هناك حاجة للتسليم بأي من العمليات الجدلية من أطراف متناقضة، أو اللجوء لتلك الأرواح الكونية المتكشفة عن ذاتها عند هيغل لتفسير تاريخ الفن.

إضافة لما سبق نجد أن القوانين الداخلية لنمو الإدراك تدعم ميكانيكية النشوء الفني بشكل مضبوط وغير عشوائي وتتحكم بعملية التقدم إلى حد كبير، فتاريخ الفن يعتبر التعبير الخارجي للتغيرات الحاصلة في قواعد الإدراك في الذكاء، فنشوء هذه القواعد مقرون دائما بالضغوطات والمطالب الخارجية، و المراحل ليست مشكلة خالصة مربوطة بعملية نضج ذاتية تتكشف عن نفسها بنفسها، فما يطرأ على هذه العملية يعتمد على التفاعل مع البيئة الاجتماعية، وعلى الخبرة غالباً ، وبعض البيئات توفر نوعاً من التحفيز الذي ينتج عنه استراتيجيات يمكن تلقيها وتمثيلها بشكل متطور (Gablik, 1977).

من هذا المنطلق يعد النقص والاتجاه الأحادي في النظريات الأولى يمكن تجاوزه عن طريق الجمع بين الفرائض والنقائض. و قد يغني ذلك عدم الانحياز كلياً لأي من التبريرات الداخلية أو الخارجية، فكل واحد منها يتفاعل مع الثاني أو يعزله . وما نحتاج لفهمه هو أن عملية اعتمادهم على بعضهم هي عملية مشتركة وتفاعلية، فهناك تطور داخلي له علاقة مع

الأطوار الطارئة لقواعد الإدراك باعتماد على أنماط تطورية مجهزة سلفاً، وتطور هذه القواعد دائماً، يعتمد على عوامل خارجية من ظروف اجتماعية وثقافية.

تحقيقا لاحتمالية تشكيلها يجب ترجمة مشاكل التغير الحضاري، والفني إلى مصطلحات علم نفس تطورية، تحاول تحقيق نموذج للتطور الفني ينبثق ويجسد العملية المشتركة التفاعلية على اعتماد العوامل الخارجية والداخلية لبعضها البعض بشكل كلي، فهي تنظم أدوارهم المتممة دون إعطاء الأهمية الأساسية لأي منهم. أما بالنسبة لفرضية بياجيه (piaget) التفاعلية عند السؤال على أي من العوامل الخارجية أو الداخلية هي الأهم، وأي منها يضيف أكثر إلى التطور الفني، فهي كالسؤال عن شيء واحد، فالتطور في الفن يضم الأبعاد الداخلية والخارجية وعلى المرء فهم الاثنين لفهم أحدهم (Gablik,1977) .

لغاية الآن يتكون مفهوم التطور المستخدم من عنصرين أساسين وهما، فكرة النظام التي تطرح قاعدة محددة، وهذا عبارة عن مجموعة من التغيرات المتسلسلة ضمن هذه القاعدة ، و الثاني معرفة المصادر الاجتماعية للفن، والتي تعجز عن تفسير دواعي وأسباب حالة معينة مثل التطور، ولهذا يمكن تفسير ظاهرة تأريخ الفن بشكل منطقي أكثر عندما تعود إلى شيء مكون مما هو حياتي أو منطقي.

أما المنطق الشكلي الداخلي يمكن أن يفسر سبب توالي المراحل في تطور الفن التمثيلي، أو لماذا يحتوي هذا التطور على خاصية تسلسلية، فقوانين التطور لا تعتبر غائبة في حسبان نهايات معينة ومحدودة، ولكنها تسيطر على النمو حيث تصبح المراحل الأولى ظروفاً هيئت لتطور المراحل اللاحقة، ففي تعريف حقبة زمنية معينة، ليس كافياً معرفة ماذا حدث خلالها ولكن من الضروري معرفة ما الذي لم يحدث، أو ما الذي كان مستحيلاً أن يحدث.

في هذا السياق يمكن لعلم نفس الإدراك أن يضع حدوداً واسعة لما يمكن تعلمه من مرحلة معينة من خلال تاريخ الفن، فلماذا لم يكن هناك فنانون غير فناني النهضة على قدرة عالية في تمثيل الفراغ، و بطريقة لم ينجزها أحد من قبلهم، ثم النجاح في عملية بناء نظام منظوري، تغلبت على التناقضات الذاتية في تمثيل الفراغ و الأبعاد التي صاحبت لاحقيهم.

ضمن نفس السؤال لماذا براك (Braque)، و بيكاسو (Picasso) الذين بالكاد سمعوا عن آينشتاين (Einstein) وبالتأكيد لم يقرأوا أي من كتاباته، تمكنوا من الوصول بشكل مستقل إلى حس مفاهيمي مشابه بالتعامل مع الفراغ والوقت في أعمالهم التكعيبية، و ماذا يمكن القول غير أن مرحلة جديدة من مراحل تطور الإدراك حدثت بسبب هذه العمليات المتوازية في النشوء لدى مثل هذه المبادرات الفردية المبدعة، والتي _وبدون إنذار_ تكسر حاجز التقليد في المعارف المعاصرة لذلك الوقت(Gablik,1977).

في أثناء ذلك كيف لهذه المعرفة أن تربط ذاتها بقدرة متزايدة على تنسيق عناصر من البيئة المحيطة إلى أنظمة مترابطة منطقيا، فتاريخ الفن المتطور عضوياً أبعد من أن يكون مجرد ظاهرة أسلوبية، فهو قضية مستمرة من البناء والتنظيم تبني حالة من تطور التفاعل عبر مراحل التطور.

من جهة أخرى يورد دانتو (Danto,2001) حديث كيون (Kuhn) الجدلي بأن تاريخ الفن تم تعليقه غالباً كدرس توضيحي يشير إلى تقدم إنساني أصيل. و يوضح غومبرك أن التقدم بهذه الإشكالية لا يعتبر خطيا أو سلساً، بل محكوم بدورات أشبه بحالة من النشوء بحد ذاتها. و كان عنده هاجس حول إمكانية وجود تقدم أصيل في تاريخ الفن من التمثيل البدائي نسبياً في النهضة المبكرة إلى تلك الطرق في القرن التاسع عشر ولنقل من شيمابوي (Cimabue) إلى كونستابل (Constable) .

بناء على ما سبق تصبح دورات النشوء فعالة إن كانت تلك الموجودة في التسلسل المتأخر، قادرة على العمل بشكل أكبر لإنجاز نفس المهارات التي كانت تنجزها تلك الموجودة في التسلسل المبكر، فلو لم تكن الحداثة موجودة لكان هناك شيئاً من الخطأ في تحليلات غومبرك.

طرق تناول مدارس النقد الفني للتكوين :

تتكون اتجاهات النقد في التأريخ الفني من دوافع و حالات في اختلاف النظرية في التأريخ الفني و فيها يسعى الباحث في الفن إلى دراسة العمل الفني محيطا بتقنيات إبداعه وبنائه، عن طريق تحديد عناصر العمل الفني وعلاقتها مع الأسلوب والمدرسة والعصر والثقافة، من خلال مقارنات لعدد من الأعمال لتحديد ما هو جماعي منها وما هو فردي. على نفس المستوى يتعامل المؤرخ مع طرق التصنيف المنظمة كمنهج في دراسة الأعمال الفنية تبعاً لتسلسل زمني معين أو تبعاً لمجموعة من المبادئ إذ تختلف نظرية الفن عن علم الجمال أو فلسفة الفن، فهي علم مرتبط بشكل كبير بتاريخ الفن، نتيجة لذلك تقتضي وجهة نظر مؤرخ الفن للنظر إلى العمل الفني بمزاج من أبدعه، الامر الذي يثير الحاجة إلى حساسية جمالية، إضافة إلى الدراية بالعوامل المحيطة للعمل لحظة إنجازه. مخضعةً العملية الإبداعية لعدد من العوامل، مثل نظرية تقليد الطبيعة، و لكن هذا لا يعني بالضرورة استحضار الطبيعة فحسب، بل التماشي مع ما يمليه الذوق والأخلاق والدين أيضاً. فالنظرية ضرورية للمؤرخ ليتمكن من تفسير الفنون بطريقة من أبدعها و خلفية ومجتمعاتهم.

يهتم المؤرخ بشكل كبير بالنظريات المؤثرة في تكوين وبناء العمل الفني، مزودةً المؤرخ بالمصطلحات المساعدة على البحث في أسباب التغير من مرحلة إلى مرحلة أخرى. و يقود التأريخ إلى نظرية الفن الراجعة بدورها للتاريخ، عندما يعلق بانوفسكي (Panofsky)

على ذلك بأن نظرية الفن هامة لتاريخ الفن كأهمية الشاعرية والبلاغية لتاريخ الأدب (klenbauer,2002).

إضافة لما سبق ذكره يعد النقد الفني مجال آخر ارتبط مع تاريخ الفن, لأنه مثل علم الجمال بحث إنساني يتعامل مع كل الفنون، لذلك يصبح مجال عمل أي ناقد في الوصف والتفسير، مقسما أعمال فنية ملموسة ومتحققة في شكل تعبيري معين ، على صعيد متصل يمكن وصف النقد الفني بأنه نشاط متعدد المستويات ليشمل ثلاثة أنواع أساسية، تأريخي، وإعادة إبداعي، وحكمي، بالرجوع لتصنيف كلنباور. و النقد ألتأريخي يوازي بموضوعيته وأهدافه التاريخ الفني، الأمر الذي يحتم على المشتغلين به الإلمام التام بأدوات النقد والتأريخ لتحقيق أفضل النتائج من الغاية البحثية.

في نفس الموضوع يقول بودرو (Podro,1982) أن مصطلح النقد ألتأريخي يبدو ملائماً لسياق الحديث عن الفن لعدد من الأسباب، الأول يوحي بالعلاقة المتوازية مع النقد الأدبي، وفي النقد ألتأريخي يقوم المؤرخ بلفت النظر إلى أعمال فنية بصرية معينة، والتي تتلاقى بطريقة أو بأخرى مع النقد الأدبي التطبيقي. والسبب الثاني هو أن المصطلح " نقد" يرتبط بكتابات كانت (Kant) النقدية المتضمنة على وجهة نظره حول العلاقة ما بين حرية الفنان والضغوطات المفروضة من العالم المادي، من جهة أخرى يظهر فلاسفة آخرين مثل هيغل وشيلر (Schiller)، و حين جاء رموهر (K.F.V.Rumohr) اعترض على هذه الفلسفات تماماً سنة 1927، بنفس التاريخ الذي نشر فيه بانوفسكي بحثه المعنون " symbolic form" الذي نجد فيه تأثيرات هيغل واضحة على كتاباته.

بالرجوع إلى أنواع النقد الأخرى المذكورة من قبل عند كلنباور (Kleinbauer,2002) بعد ذكر النقد ألتأريخي(historical criticism)، ذكر نوعين آخرين

وهما النقد الإعادة الإبداعي(recreative criticism) والنقد الحكمي(judicial criticism)، المختلفين بدرجة الموضوعية الفارقة بين البحث العلمي والعمل الفني، حينما يعتمد الناقد الإعادة الإبداعي على انطباعاته الشخصية في سياق لغوي ذاتي، مما يؤدي إلى الابتعاد عن الموضوعية الهامة عند المؤرخ لأنها توصله إلى أرض ثابتة يمكن الوقوف عليها.

تكملة لما سبق يمكن أن يطلق على النوع الثالث النقد الحكمي عندما يتم مقارنة العمل الفني بأعمال فنية أخرى، من خلال ما يحتويه من قيم إنسانية، الأمر الذي يتطلب مجموعة من القواعد العامة، مثل الإلمام بالعوامل المشكلة للعمل الفني من تقنيات، وأشكال أثرت بالوظيفة وقدرة العمل الفني على التعبير، فمن خلال هذا النوع يطبق الناقد مجموعة من القواعد ثم يعطي تقييما.

مثالا على ما سبق من هذه القواعد التفوق الشكلي والأصالة، أو التقيد بالتقاليد والصدق والأخلاق والأهمية الفنية، أما في الحالة المثالية يجب أن تكون هذه القواعد ذات صلة وملائمة لأنه من العبث الطلب من العمل الفني شيئاً لا يستطيع تقديمه، وبذلك تكون القواعد مثالية، والنقد الحكمي هو تقييم للعمل الفني بإرجاعه لمجموعة مختارة من المثاليات ، والاحتمالات التقويمية ذات العلاقة.

نستخلص مما سبق أن الإتقان الشكلي هو المعيار السائد عند النقاد الحكميين، المعتمدين في نقدهم على تقويم العمل الفني ، من جهة الخطوط والأوان والمساحات، للتأكيد على قيمة العمل الداخلية، ومن النقاد الذين تناولوا هذا المفهوم في انجلترا روجر فراي (Roger fry) (1866–1934)، الذي سلط الضوء على مرحلة ما بَعْد الانطباعية، عندما درس تطور سيزان (Cezanne) معتمدا على التقنية والقيم الشكلية في تكويناته، مركزاً في نقده على منطق وتماسك وتناغم الأشكال النقية في الفنون المرئية، عندما يعود بذلك المنطق

إلى كلاسيكيات عصر النهضة ، مؤكدا على الخصائص الشكلية و متجاهلاً الموضوع و تعقيداته.

اعتمد فراي بنهجه الشكلي على نظرية الباحث السويسري وُلفلن (Wolfflin) (1869–1945) الذي ساهمت كتاباته في تأسيس مصطلحات التاريخ والنقد خلال القرن العشرين، فقد فسر الفن شكلياً بعيداً عن الموضوع، أو أي تأثيرات خارجية على العملية الإبداعية. من جهة أخرى هناك نوع ثان من النقد الحكمي يعتمد على القيم الأخلاقية حينما كان (John Ruskin) (1819–1955) من معارضي هذا التوجه مؤيداً لوجهة نظر الاشتراكية البريطانية.

كما أن الدراسات أظهرت أن هناك شكل ثالث من النقد الحكمي يهتم بالمحددات التي تجعل العمل الفني مهماً وعظيماً حينما يحاول من خلاله الناقد بالرجوع إلى مقاييس معيارية التمييز بين الأعمال المتوسطة والهامة والعظيمة، لان أهمية العمل الفني تكمن في مرجعيته، أو دلالاته الفلسفية المكتسبة من قبل الناقد الحديث بالخبرة، نتيجة لذلك لا يعتمد الناقد على المعايير الشكلية فقط مثل الشكل الفني والتقنية والأصالة، بل يعتمد أيضا على الصدق الفني في الوضوح والأخلاق، أو اجتماع مثل هذه الخصائص.

في هذا السياق يعقب كلنباور على ذلك أن المؤرخين المحترفين يتخذون أدوار الناقد الحكمي لتقسيم الفنون المرئية بدرجة تحقيقها للقيم الإنسانية، ويضيف كلنباور (Kleinbauer,2002) أنه حاول تصنيف أنواع النقد باجتهاد شخصي وأن هذه التصنيفات لا تمنع من أن يتأثر الناقد بحالات أخرى، وباتجاهات أخرى لفكره، ويقوم باختبارها ومزجها والحصول عليها من عدة أمزجة نقدية.

يذكر هذا بما قاله دانتوا (Danto,2001) عن هؤلاء النقاد عندما أصبح بالآونة الأخيرة يحترم الناقد الأمريكي غرينبيرغ (Clement Greenterg)، بسبب الأصالة الموجودة في أعماله وأفكاره ، فقد كانت له الأهمية الكبرى من خلال العمل على نظرية روائية كاملة عن الحداثة، وبالنسبة لهذه النظرية ظهرت الحركة الحديثة حينما أصبح الفن واعياً بإشكالية الذاتية.

كانت أطروحة غرينبيرغ تقول أنه مع الحداثة أصبح الفن موضوع الفن، بالبحث عن الفريد في كل فن من الفنون، وفيما يخص التصوير، صرح أنه عبارة عن سطح مسطح مغطى بالألوان إلى حد ما، فالتسطيح باعتقاده أصبحت الميزة الفارقة، ولوحات المصورين الحديثين الأوائل مثل مانيه (Manet) بالتحديد ،وسيزان أيضاً دعما هذا الاكتشاف والذي جعل اللوحات تظهر وكأنها تعرضت لدرجة درجات التصرف.

هنا يفرق التسطيح التصوير عن النحت، لأنه يحتوي في ذاته على البعد الثالث الحقيقي، ومما يعني أن الوهم يختفي عن كونه نموذجاً حتميا لفن التصوير، عندها يتعدى ذلك ليصل إلى التجربة كمرحلة نهائية، فمع مانية(Manet) أخذ تاريخ الفن بالتحول الملحوظ بعيداً عن مظاهر العالم الواقعي إلى واقعية وحقيقية الفن ذاته ، و تناولها باستخدام أدوات اصطلاحية.

نتيجة لما ذكر تم تعريف التصوير على أنه عدد من السطوح الحاملة المسطحة، الحاوية على أشكال محددة، مغطاة بأصباغ، مما أدى إلى تدعيم مصداقية غرينبرغ كمفكر عن طريق صلاحية اكتشافاته المشهورة، بالضبط كعبقرية جاكسون بولوك (Pollock) ولكن لا يستطيع غرينبيرغ التعامل مع الفن ما بعد الحديث مثل غومبرك، وبالتأكيد ليس مع الفن

الـــ (pop) الذي كان يقابلها بعدم الرضا والتعاطف، فقد رفضها على أنها جدة مبالغ فيها، وهدفها وغايتها فقط أن تكون جديدة (بدعة).

يعود بنا هذا الكلام إلى دانتو(Danto,2001) عندما سمع محاضرة غرينبرغ سنة (1992) عندما قال أن تاريخ الفن لم يتحرك بهذا البطء أبدا كما فعل في الثلاثين سنة الأخيرة و قال " أن شيئاً لم يحدث مطلقاً". عندها يعرض لنا دانتوا (Danto,2001) في حديثه عن غرينبرغ، أهمية ما قاله كلنباور (Kleinbauer,2002) عندما تحدث عن النقد الشكلي أو المنهج النقدي المعتمد على الشكل كأساس لتحليلاته وإصداره للأحكام. و عبر دانتو (Danto,2001) عن غرينبرغ أنه وصف التغير بالمراحل والتحولات التاريخية بفن التصوير بأنها تحولات حصلت للأشكال وطرق تمثيلها على سطح اللوحة، و بحثت هذه الأشكال عن واقعية جديدة تمس ذاتية الفن وروحه الخاصة، بعيدة عن الواقعية المفروضة عليه من العالم الخارجي ، وهذه العناصر الشكلية ملكت أساليب تغيرها الذاتي ضمن هذا السياق التاريخي التي وقعت خلال نشوئه وتطوره.

أنهى دانتو بقوله أن هذه الأساليب في النقد ضرورية للتاريخ، ولا يمكن التخلي عنها عند التحدث عن الأصالة، وقوة النسب للفنان ودور هذه الأشكال الجديدة في عملية التغيير، والتحول التاريخي في مسار الفن والأشكال التي يتم طرحها من زمن لآخر، وكيف لهذه الأشكال أن تعبر عن روح هذا الزمن.

موقع التكوين في النظرية الشكلية في النقد ألتأريخي:

النظرية الشكلية في النقد والتأريخ ودراسة الفن بدأت مع سمبر (Semper) (Podro,1982)، لأنه اعتبر ممثل الرأي الذي عارض هيغل وشناز (schna'ase) في

منتصف القرن التاسع عشر، فقد بدأ حياته المهنية كمعماري، و ركز كثيراً على أهمية التقنية والأدوات ، مبديا لها الاهتمام الأكبر في تحديد قيمة العمل النهائي.

لذلك يشترك سمبر مع(schna'ase) في مشكلة الفهم الحاضر لفن الماضي، وكمثل (schna'ase) تماماً عاد سمبر إلى مشكلة جعل فن الماضي جزءاً من الحياة الفكرية المعاصرة، نتج عنه اتفاق في وجهات النظر على أشياء كثيرة، حول علاقة فن الماضي بالحياة المعاصرة، عندما سعى كلاهما نحو تخطيط منظم في تناول الفنون البصرية، وكلاهما كان مهتماً بتبني المعاني غير الأدبية للأعمال البصرية، وبشكل أساسي للعمارة معطيا الأهمية للاستمرارية في التقاليد الفنية، لأنهما فهما هذه المشاكل بطرق مختلفة لكنهما اتفقا على ثلاثة مفاهيم وهي؛ التنظيم (Systematicity)، والمعنى الغير الأدبي (non- literal meaning) والتطور (development) .

من خلال ذلك أسس سمبر (Semper) للنقاد والمؤرخين في الأجيال اللاحقة، ممن بحثوا في التغير الأسلوبي، واحدا من الاتجاهات الهامة في التاريخ المسمى بمفهوم النشوء (Concept of evolution) المطروح من قبل دارون (Darwin) أيضا. فقد كان مفهوم النشوء مشكلة مؤرخي الفن في أواخر القرن الثامن عشر، حتى بدايات القرن التاسع عشر، كما ان الدراسات اظهرت تنوعا في وجهات النظر عند عدد من الباحثين و منهم ارسطو المبنية على تسلسل الأشكال عبر الزمن، بشكل خطي ومتواصل من الأشكال البسيطة إلى الأشكال الأكثر تعقيداً، على صعيد آخر جاء هذا المفهوم رداً على المفهوم الدوراني للتطور التاريخي (Cyclical Conception of historical evolution) القادم من فلسفات أفلاطون مستمرا حتى النهضة المتأخرة عند فازاري (Vasari) وعند هيغل وُلفلن (Kleinbauer,2002).

في نفس الاتجاه جاء عدد من النقاد الذين ركزوا على المفردة البصرية الشكلية وتطورها الخطي منهم ريغال (Riegl) عندما اهتم في بداية بحوثه بالفن النسيجي الشرقي ودراسة زخارفه، و كانت بالنسبة له مسألة الأسلوب تتعلق بالزخارف، معتمدة على جدة التصاميم أكثر من اعتمادها على الاستيحاءات من الطبيعة أو استخدام الرموز.

إضافة لما سبق اهتم ريغال بمحفزات التطور في الزخارف النباتية في الأعمال الفنية القديمة، و تركزت أفكاره عن الأسلوب الفني في التغيرات والتحولات الحاصلة في المفردات البصرية الفنية (Motif)، فالتغيرات في المفردات البصرية تؤدي إلى تغيرات في وجهات النظر (attitudes) والبحث في الأنظمة (Orders) والأنماط (patterns) أخذ طابعاً جديداً من الدراسات النفسية والإرث البحثي الذي أتى من سمبر (Semper).

تعزيزا لما سبق أصبح بحث سمبر مقنعا أكثر من ذلك الإرث البحثي الذي أتى به(schna'ase) لان بحوثه اتخذت ثلاث مراحل متداخلة: الأولى؛ فصل الشيء عما يحيط به من أشياء أخرى وعزله عن السياق الذي يحتويه، فالشكل عنده عبارة عن وحدة متواصلة وغير متقطعة ومستوعبة في أطر معينة، وكأننا نشعر بأجسادنا مستمرة بشكل أزلي ومميزة عما يحيط بها من أجساد أخرى.

أما الثانية؛ فهي فكرة الوحدة المشروطة المتعلقة بالأشياء الممثلة في سياقها بالاضافة إلى تعلقها بالمشاهد، فالاحتمال هنا هو أن تبقى الأشياء مرهونة ببناء الإدراك على الأحاسيس، وأيضاً مرهونة بإسقاط وتأويل ما هو حاضر على أساس خبرة سابقة، و الثالثة؛ مفهوم ريغال عن الفكرة الاستاطيقية العالمية عن الاحتواء الذاتي (self- contentedness) المعتمدة على تهميش البعد الثالث و الحس الفراغي بالإضافة إلى اعتمادها على ما سبق ذكره عند عزل الشيء عن سياقه و التأكيد على استقلاليته عن المشاهد .

أما نظرية ريغال عن (Kunstwollen) اعتبرت إعادة إحياء لنظرية (schna'ase) عن تطور الفن ولكن على عكس (schna'ase) فإن ريغال قام بتطوير مفهوم الاتجاه البصري واللغة البصرية في التأريخ الفني ، مسجلا في ذلك الاختلافات بين النظرية العامة ، والنظرة الدقيقة المتخصصة من قبل المشاهدين ودرجات تواصلهم مع العمل الفني.

بالنسبة لريغال فإن نظرية (Kunstwollen) تحمل عدداً من التأكيدات المميزة بعدة نقاط، أولاً: الفن بعموميته يحوز أهدافاً وغايات تختلف عبر المراحل المتوالية وعبر الثقافات، وثانياً: مفهوم التطور الخطي المتصل لتاريخ الفن، حينما يجب تفسير الفن وأفعاله بإرجاعه إلى تقاليده السابقة، وأخيراً: هذه الأطروحة المقدمة من قبل ريغال يمكن أن تطبق على أسلوب أو نوع فني معين (genre).

نظرية (Kunstwollen) طبقت على الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ورفضت اعتبار فن مرحلة ما، صفة عامة تطبق على باقي المراحل، و قدمت تحليلات خالية التقويم لأنه بالنسبة لريغال لا يكون بالضرورة عن طريق إعطاء الدرجات والمراتب، بل يقوم بالتعبير عن قيمة العمل الفني بربطها مع شيء معين أو تقديمها من خلال وصف الإحساس الذي تثيره عند المتلقي، في نفس الموضوع عقب بودرو (Podro,1982) بقوله " نظرية ريغال كانت خالية من التقويم، فالدراسات المتضمنة على تقويم الأعمال كانت غير هامة بالنسبة له، معتبرا أنها شيئا خاطئا نتيجة لذلك اعتبرت كتاباته تختص بأحسن الحالات بعلم الآثار أكثر من كونها نقدا تاريخيا".

من جهتها ناقشت غابلك (Gablik, 1977) الفكرة القائلة بأن التطور الفني ما هو إلا عبارة عن ميكانيكية داخلية تتحرك ذاتياً، طارحة لها بطريقة مختلفة عن ريغال، صاحب فكرة إعادة تبلور الاهتمامات الفنية، ثم نراه يناقش فكرة تطور الأشكال بسبب قوة داخلية موجودة

فيها، وليس بسبب الظروف المفروضة عليها من الخارج من قبل المجتمع، ولترسيخ هذه الفكرة عن حياة الأشكال، قدم فكرة الاهتمام الفني (Artistic intention) أو(Kunstwollen) أو (Will- to- form) وهي قوة موجهة بدون سبب أو هدف، وهي جزء من الظاهرة الفنية تسعى للحصول على صفة.

من جهة أخرى يختلف ريغال مع وُلفلن، سعياً وراء تطور منفتح غير محصور بدوائر متوالية، فقد اعتقد وُلفلن بضرورة وجود التقدم أو الانحدار، بينما آمن ريغال بأن كل الأساليب تنطوي على نفس القيم، و آمن أن التطور في الفن يتبع خطاً خفية نحو نهاية انتقالية، مؤكدا على أن العفوية الضرورية للعملية يجب أن تفيض تجاه حركة تقدمية باتجاه تحقيق صفة للمرحلة التالية.

أما شابيرو (Shapiro) يضيف عن ريغال " أنه أكثر مؤرخي الفن بنائية محاولا تبني كلية الحركة الفنية باعتبارها حركة واحدة مستمرة"، والتي تم رفضها بشكل قاطع من قبل غومبرك (Gombrich)، فتاريخ الفن عند غومبرك لا يحتمل التبريرات المعتمدة على هذه الميكانيكية الخفية، فتاريخ الفن عنده عبارة عن فرع من فروع العلم الذي يعتمد على نهج علمي كغيره من العلوم الطبيعة.

لذلك كل مرحلة يجب أن يكون لها مميزاتها وأحداثها الخاصة وعدم اللجوء إلى تلك القوانين التي من شأنها التعميم واللجوء إلى الأهواء، فالمؤرخ في الفن ينجز عمله عندما يشرح تلك الاختلافات الحاصلة، و يأخذ الصدارة على بوبير (Popper) برفضه للمقالات المسرحية ذات الطابع الرومانسي عند الفلاسفة الألمان، فقد رفض أي عملية لغوية من شأنها إعادة بناء عملية تناول الفن، فمبدأ (will to form) عبارة عن مبدأ ما بعد علمي وصفه غومبرك بحجة ميتافيزيقية (Gablik, 1977).

عندها يصبح الــ (Kunstwollen) شبحاً في الآلة يقود عملية تطور الفن ضمن قوانين غير معروفة، و ريغال مثل هيغل يجد أن عملية الفن هي جزء من عملية تطور شاملة ولا نهائية، و يرد غومبرك عليها بتضامه مع بوبير (Popper) في رفض أي تبرير مبني على إضفاء الغموض على عملية التطور، ومن شأنه تأويل المفاهيم المستمدة في الفن، فوحدة البنائية الثقافية، أو العوامل الكونية من شأنها تحريف الأحداث (Gablik, 1977).

أما وُلفلن (Wolfflin) فقد اعتمد على الوصف، وهناك عدد من المفاهيم الوصفية التي اعتمدت عليها كتاباته، و أول هذه المفاهيم الوصفية المصممة لوصف التحول الحاصل بين تصوير أوج النهضة وتصوير القرن السابع عشر، وتلك المفاهيم هي (Painterly) الحس ألتلويني، و (Linear) الحس الخطي، ومعنى الرؤية الخطية هو أن الجمال في الأشياء ينظر له بالبداية كخطوط خارجية – الأشكال الداخلية لها خطوطها الخارجية أيضاً– عندما تتبع العين الخطوط الخارجية للأشياء وتحاول تمثيل الحواف الخارجية للأشكال الملموسة.

يعني وُلفلن بالإحساس الخطي هو أن الوسيط له علاقة بالشكل عندما تستخدم الخطوط للحصول على الشكل، ونفس الشيء بالنسبة للحس ألتلويني أيضاً ، والمهارة في الوصف والاقتصاد في طرح الأفكار لم تكن مكانا للشك، بل ما كان مطروحاً للنقاش هو نظرية كانت (Kant) خلف المفاهيم، التي أعطاها وُلفلن (Podro,1982).

أول وجهات النظر أدعت أن هذا الأسلوب البصري (Visual style) يظهر طبيعة تجربة الفنان بالمقارنة مع تأثير الظروف الاجتماعية على هذه التجربة، هذه الأشكال البصرية الأساسية حددت المنطق الذي ساهم به الفنان، وثاني وجهات النظر أعطت التصنيفات البصرية (Visual Categories) التي تتبئ بالتغيرات والتحولات في الفن، و يرى وُلفلن فيها تسلسلية الــتطور في الــفن و من خلالها كون وُلفلن نظريته عــن الأصــل الــمزدوج للأسلوب

(Visual roots of style) و تضم الأصل البصري للأسلوب (Too roots of style) وهكذا نحن نفرض أن وُلفلن يطرح طريقة لتبرير التطور والتغير الحاصل بالتصوير عند مقارنته مع الثقافة المحيطة (Podro,1982).

الفصل بين الأصول المزدوجة للأسلوب حينما يتعلق الأصل الأول بالفن السابق والأصل الثاني يتعلق بالثقافة المحيطة، يرى (Burckhardt) في هذا المقام أنه لا يمكن إخضاع الأعمال البصرية إلى مثل هذه المبادئ العامة، فلا يوجد قاعدة عامة يمكن لها أن تصنف مخرجات التقاليد البصرية، وطبعاً نحن لا نحاول أن نلغي وجهة النظر القائلة أن الفنان مرتبط بالفن السابق، ومرتبط أيضاً بالعوامل الاجتماعية خارج تجربته الفنية، ولكن هذه الإشارات التعميمية لا يمكن لها أن تؤخذ بعين الاعتبار (Podro,1982).

طبعاً الأفضلية لما يمكن تعلمه من عمل فني سابق، من قبل فنان لاحق، وهناك صعوبتان متممتان لبعضهما بما يخص مفهوم وُلفلن عن الأصول البصرية المستقلة للأسلوب، يمكننا أن نحدد فئة من الصفات في الأعمال الفنية ، يمكن أن تشكل مساهمة الفنان بالنسبة لسابقيه من الفنانين، ولكن ليس هناك طريقة عامة يمكن من خلالها تحديد هذه الصفات الفنّية. وبالمقابل هناك افتراض لأصول غير بصرية للأسلوب، ولكنه متشعب من ترسبات بصرية، هذه الانتقادات ليست موجهة فقط لنظرية وُلفلن بل إلى أي من تلك النظريات المؤسسة على عزل التقاليد البصرية (Podro,1982).

في نفس السياق طرح وُلفلن مفهوماً آخر عن التغير الذاتـي للأسـلوب الفنـي عـبر الـتاريخ (Self- Transformation of style through history) حيث يحتوي هذا المفهوم في ثناياه على عدد من المشاكل الممكن مناقشتها على النحو التالي: المشكلة الأولى؛ في عدم وضوح صلة التغير الأسلوبي إلى عملية فهم أعمال فنية معينة. والمشكلة الثانية؛ قد يستوحي

العمل الفني عملا سابقاً له بدون الظهور كأنه تنوع من تنوعاته ، والمشكلة الثالثة؛ هناك حالات يظهر فيها العمل الفني على أنه تنوع من تنوعات عمل سابق بدون استخدام العمل اللاحق لأي من المفردات البصرية الفنية (motif) المبكرة أو اللاحقة.

أما بالنسبة لهذه النظرية الدورانية وتعميماتها على جميع الفنون البصرية، فقد تصلح هذه المفاهيم عند وُلفلن على التصوير لكنها ليست صالحة دائماً لكل الفنون وخصوصاً العمارة حيث انتقده بهذا الخصوص (August Achmarsow) أحد أهم النقاد الذين انتقدوا تحليلات وُلفلن عن العمارة (Podro,1982) .

مؤكدا من جهته على أنّ كلا من هذه الفنون يمثل طريقة من طرق الإنسان في تمثيل العالم الخارجي والتفاعل معه، فالعمارة تعتمد على تصميم الفراغ، وكيفية معـايشة هـذا الـفراغ. و كان له عدد من المفاهيم التصنيفية وهي: " محور العمق" "axis into depth" للعمارة، والمحور العمودي "vertical axis" للنحت، والمحور الأفقي "horizontal axis" للتصوير. يقدم ايضا المفهوم الثاني لتصنيف الأساليب في كل فن من هذه الفنون، في التصوير مثلا استخدم الأوصاف التالية؛ التصوير النحتي أو التصوير المعماري، حيما يغدو التصوير نحتياً عندما تسيطر عليه المحاور العمودية، لان التأكيد على الأشكال وثقلها يكون نحو الأرض، ويكون معمارياً عندما يعتمد على ضبابية الحواف، وعلى العمق الفراغي في اللوحة .(Podro,1982)

من جهة أخرى يقول (Julius von schlosser) أن تاريخ الفن لا يمكن أن يكتب بالاعتماد على التاريخ السياقي (Contextual history)، إلا إذا كان هناك معيارٌ ما لما هو موجود في هذه الكتل المعلوماتية من تجارب فنية، ومن الناحية الأخرى، فالإنجازات الفنية لا يمكن أن تسجل باستخدام التجريد الشكلي للصفات الاستاطيقية الساقطة عليها مجموعة من

الأنماط التأريخية للمشاكل و الحلول، فتاريخ الانجازات الروحية للفنانين لم يكن مادة نستطيع نحن أن نتحقق منها، فهذه اللغة هي قبل كل شيء خاصة وفردية (Podro,1982).

علاقة علم نفس الإدراك بتطور التكوين التصويري :

علم نفس الإدراك يعتبر أداة هامة لتأريخ الفن، فكيفية تلقي المشاهد للعمل الفني تلعب الدور الكبير في دراسة تطور الأساليب في الفن، وهناك تقليد قديم يسمى " ekphrasis" والذي من خلاله يصف الناس الأعمال الفنية بالمقارنة مع أشياء أخرى ويسجلون انطباعاتهم عنها، ومؤرخو الفن اليوم مازالوا يختبرون الآفاق النفسية والفيزيائية لتجربة التلقي و الإدراك في الفن (D'Alleva,2005) .

تناول النقاد الأدبيون ومؤرخو الفن فكرة التأثير الفني بعد تعريف وتحديد المفردة الفنية البصرية (motifs) والصورة (Image)، للبحث في الطرق التي استخدمها الفنانون للرد والتفاعل مع فنون الماضي (past Art)، ومن هؤلاء بريسون (Norman Bryson) في كتابه المعنون التقليد والرغبة (Tradition and Desire,1984).

تبنى بريسون عمل بلوم (Bloom) في تاريخ الفن، و قام بتتبع الأساليب المختلفة التي استخدمها ديفيد (David) وآنغر (Ingres) وديلاكروا (Delacroix) في تلقي أدوارهم في التقاليد الفنية، عندما اختبروا مستقبل و عبء هذه التقاليد. و يقول" أن التقليد يدعم كل الأسباب للعمل والنشاط" ،عندما يلهم ويحفز الفنانين المهووسين بالأساليب مثل الكلاسيكيين الجدد الذين قلدوا أو استلهموا فن الماضي. ويقول أن آنغر(Ingres) مثّل في بورتريهاته هذا الحس الذي نجده في أعمال رافاييل (Raphael) عندما يسرد سلسلة من المفردات البصرية والصور، التي بدورها لا تتواجد منفصلة عما سبقها أو لحقها(D'Alleva,2005).

في نفس السياق جاء احد أهم رواد علم نفس الإدراك والذين اعتبروا أن الإدراك والفكر هما شيئان منفصلان عن بعضهما، هو العالم آرنهايم (Rudolf Arnhim) المؤمن أن الرؤية هي وظيفة نفسية وآلية، آرنهايم درس النظرية الغشطلتية ،المرادفة باللغة الألمانية لكلمة (الشكل) (shape or form)، و قام آرنهايم بدراسة أعمال فنية عديدة من منظور بصري إدراكي، يتفق مع بريسون الداعي لفكرة عزل الفن عن باقي القضايا الاجتماعية.

من جهته عقب عليه غومبرك عارضا لنفس وجهة النظر على دارسي تاريخ الفن، و عمل على تكوين وجهات نظر صاخبة في مجال علم نفس الإدراك وعملية المشاهدة، في سبيل الإجابة عن سؤاله عن تاريخ الأسلوب ومسبباته والذي بدوره تأثر به من قبل المؤرخ هنريك ولفلن (Wolfflin) (D'Alleva,2005). ويقول نوربيرت (Norbert,1980) ، أن علم نفس الإدراك كان حصيلة تطور الدراسات العديدة، التي بدأت في علم النفس منذ بدايات القرن التاسع عشر، إذ درس علم نفس الإدراك الإحساسات التي تبعثها الأشكال والألوان وتأثيراتها المباشرة علينا، أو التناقض بين الظل والنور،و الفراغ المفتوح والفراغ المغلق.

ذلك كله يمكن دراسته بأسلوب علمي، أو يمكن قياسه بشكل أوسع وأكثر خيالاً، عند حسبان التجارب الحاضرة في الوعي واللاوعي عند الإنسان، وكلا الاتجاهين في الدراسة كان واضحاً في ألمانيا والنمسا، ويتحدث نوربيرت (Norbert,1980) أنه كان هناك اتجاهان: أحدهما اعتمد على علم الإدراك و توظيفهِ بشكل علمي موضوعي، والآخر اعتمد على التحليل النفسي الذاتي (D'Alleva,2005).

التحليل النفسي ونظرية علم نفس التلقي تقدم آفاقا مثيرة في مجال دراسة الفنون البصرية، حيث قامت هذه النظريات بتعريض تاريخ الفن إلى عدد من الأسئلة الحيوية، عن الذات، والعقل، والمجتمع حيث تقوم هذه التجارب بحثٍ الباحثين في العلوم الإنسانية على

البحث عن الذات، و تقوم هذه الاتجاهات على الدوام بدفع الباحثين لإعادة التفكير بمعيار مهاراتهم وقدرتهم الأكاديمية، عند النظر إلى نوايا الفنانين عبر مراحل إبداعهم، أو ما يخص المشاهدين عبر مراحل تعلمهم، وتعرفهم على محتويات البيئة التي تحيط بهم(D'Alleva,2005).

تظهر حالة أخرى في تاريخ الفن – يقول ارنهايم(Arnhiem, 1992)– أن نظرية الفن يمكن بصعوبة اعتبارها نوعاً من أنواع العلوم المنضبطة، فهي إما متروكة للفلاسفة تحت عنوان الاستاطيقا أو تحت التبريرات غير الرسمية التي يقدمها مؤرخو الفن الذين يبحثون عن مفاهيم يمكن استخدامها في أي مكان، و يمكن أن تشعر بالنقص الحاصل في التقاليد الأساسية في هذا الحقل والتي تتجسد في اتجاه (Badt).

اختار بادت (Badt) المشاركة في التعامل العلمي مع تاريخ الفن، عندها قرر اختبار نموذج من علم آخر وهو عمل المؤرخ الألماني (Johann Gustav Droysen) في عام 1858، والحاجة إلى قواعد وأساسات نظرية كانت واضحة لولفلن (Wolfflin) والذي تبنى الفكرة القائلة" أن الفهم العضوي لتاريخ الشكل الفني، يصبح ممكناً عندما تعرف أي الأجزاء بالتحديد من الأنسجة الإنسانية ترتبط بعملية التخيل".

عند ولفلن تاريخ الفن يسعى وراء أفكار حتمية أكثر من سعيه للآمال ويقول: " قبل كل شيء يجب أن نتحدث عن العلاقة مع الاستاطيقا، وهؤلاء الذين لا يتوقفون عن الحديث عن أي شيء ، سوى توالي الأحداث التاريخية لبعضها البعض عبر الزمن، ولا شيء أكثر من ذلك، وأنا متأكد من أن المؤرخين لن يستطيعوا وصول أعلى مستويات العلم باستخدام هذه الطريقة . فالتاريخ لا يريدنا أن نذهب خلف عملية معرفة الأشياء، وكيف لحق بعضها البعض الأخر، فهذا لا يكشف عين الحقيقة، ومن الخطأ الظن أن تاريخ الفن سيصل إلى الرأي

القاطع، ولهذا فإن العمل يمكن أن يصبح ممكناً فقط في حالة ضبط فيض هذه الظاهرة في أشكال محددة، فالعلوم الإنسانية ما زالت تفتقر لهذا الأساس، والذي يمكن النظر إليه فقط في علم النفس"(Wolfflin,1946) .

بشكل عام شارك علم النفس في عملية فهم الفن وتاريخه، لأن أي شيء يعود إلى العقل والتفكير يقع في منطقة علم النفس، فالإبداع والتلقي في التجربة الفنية لا شك أنها تقع تحت هذا العنوان ، فعلم النفس يعتبر نفسه ضرورياً للتعامل مع عدة أشكال من الفن، و ليس هناك تصريحات ودراسات عن التفكير، والعقل في التلقي وإدراك العمل الفني إلا واعتمدت على علم النفس وخصوصا علم النفس التجريبي (Gombrich, 1960).

كذلك يرى آرنهايم (Arnhiem, 1992) أن علم النفس قبل أن يمنح الفن هذه الامتيازات، يجب التغلب على عدد من الشكوك، التي جاءت من جهة هؤلاء العاملين على الفن، والتي اتهمت هذا النوع من التحليل بتهديد النوايا العفوية.

يعبر الشاعر (Paul valery) عن هذه الشكوك بقوله " شيء عجيب جداً، فلم يعد بإمكاننا أن نتصرف بأقل الحركات البسيطة، و أصبحنا نريد لإنجازها الوعي التام بكل أساسياتها"، وهذه المقالة ما زالت موجودة حتى اليوم، والتي تم توجيهها نحو المنظرين لدعم الفكرة أحادية الجانب عن الفن باعتباره نشاطا عاطفيا خالصا.

هذا التعبير الذي صرح به (Valery) نجده حاضراً عند (Heinrich von Kleist) في مقالته الشهيرة سنة (1810)، عن مسرح الدمى فقد استمر كليست (Kleist) بالاعتقاد أن البراءة الطبيعية عند مؤدي الرقصات تعرضت للخطر إذا لم تتجز بوعي وإدراك، هذه التحذيرات المبكرة وضعت في الاعتبار عندما لم يستطع علماء النفس الكشف عن المشارب الرئيسية للفن،

بعد ذلك صرحوا أن الفن والمحاولات الإبداعية يتم توليدها من مستوى عقلي أقل من ذلك المعروف عموماً ، فالعلماء النفسيون وصفوا الفن بأنه أفضل تعويض عن الحاجات الغريزية، مثل الجنس ، والعنف أو القوة، و هذا التوجه أحادي الجانب إلى الحوافز الفنية، لا يمكن له إلا أن يكون شأن علماء النفس أنفسهم والعاملين عليه (Arnhiem, 1992).

يستمر هذا في علم النفس ليشمل فرويد (Freud) عندما اضطر في وقته ليدافع عن نفسه في وجه الفرضيات، القائلة بأن التحليل النفسي كان علميا ولكن أجراءً فنياً، ورد بأنه هو وطلابه كانوا علميين بالقدر التي كانت بها أبحاث دارون عن النشوء، ونظرية الكوزمزلوجي عند كوبرنيكوس (Copernican cosmology) حتى لو كان هناك شكوك حول نقص الثقة بالتشخيصات المخبرية المعروضة.

في عام (1937) توصل عالم النفس (Gerdon W.Allport) إلى صيغة توضيحية في كتابه (personality) عندما تبنى رأي الفيلسوف الألماني (Wilehlm Windelband) في تفريقه بين منهجية النواميس الطبيعية والتمييز المخبري (nomothetic & idiographic).

يقول آلبورت (Allport) أن علم النفس يمكن أن يعتمد على إجرائين؛ الأول يبحث في قوانين عامة عن وظائف الإنسان، ويصف بشكل كبير مناهج البحث الدقيقة في العلوم الطبيعية، والثاني يسعى إلى فهم الفرد خلال التطبيق، ويقول أن الإجراءين يجب أن يتمم أحدهما الآخر.

لكن فعليا فإن علم نفس الشخصية يوظف طريقتين أحاديتي الجانب، عند التعامل مع مشكلة الشخصية، أحدهم تقيس الحالات الفردية، والتي تعتبر مجاميعها لا تنصف البنية

الاندماجية للعقل البشري، والثانية تتكهن حول القوى النفسية مع النظريات والتي تبقى إمكاناتها الامبريقية عرضة بشكل كبير لمسائلة المصداقية.

توضيحا للموقف الحالي اقتبس آنهاريم من كلام (Daniel N. Robenson) في كتابه (A Century of Psychology as Science) " هناك حاجة كبيرة إلى علم النفس غير العلمي، وعلم غير نفسي، حينما يذهب الإنسان إلى مشاغله بفهم نفسه" (Arnhiem, 1992).

في تاريخ الفن هناك انقسام مماثل تم تبنيه من قبل (Badt) ، الذي كان مصورا جديا ورأيه وافق إلى حد ما رأي وُلفلن (Wolfflin) عندما وصف موقف الفنان و قال انه من المعروف أن الفنانين بوجه عام يأخذون موضوعات معتدلة عند تناول المكانة التاريخية لأحد الأعمال الفنية، وهم يسألون ما التأثير الحاصل عن عمل فني ما؟ هل يكشف العمل الفني عن عظمة الرؤية؟ هل فكرته قوية و أصيلة (Amheim,1992).

علم النفس بشكل عام، أكد على أن شخصا ما يؤكد ذاته من خلال نشاطاته، فمصطلح الإسقاط (Projection) يستخدم لوصف الطريقة التي يستخدمها الأشخاص لنقل أحاسيسهم وأفكارهم إلى البيئة المحيطة، وخاصة هؤلاء غير السويين عقلياً، وحتى الشخصيات الطبيعية فهم يسقطون رغباتهم أيضاً.

هذا يقود إلى العلاقة ما بين تاريخ الفن وعلم النفس، وهنا يجب أن نتجنب سوء الفهم ، على أن العلم أهمل التعامل مع القيم عند.وصف التجارب والحالات التي يركز من خلالها الفن على القيم بشكل كبير، وبالحقيقة تم الكشف عن هذه الإشكالية من قبل عملية التقويم في كلا المجالين الفن والعلم، فكلاهما يجب أن يتعامل مع مشاكل الأخلاق، عند التعامل مع حالات الخير والشر، والاثنان يجب أن يهتما بالنوعية، وهذا هو الاختلاف ما بين السيئ والجيد.

مشكلة القيمة تتحكم بنوعية الحكم (quality of Judgment) فمؤرخو الفن يواجهون دائماً هامة أي المواد تصلح أكثر لأهدافهم، فهم لا يقومون ببساطة بجمع كل شيء يوضع تحت العنوان العريض للفن، فالاختيار يعتمد على رغبة أحدهم بإقران أهم الأعمال بتاريخ الفن، لكنّ المؤرخين في الفن يسعون دائماً إلى الأعمال التي تعتبر نموذجاً أسلوبياً.

النوعية الفنية هي ليست ببساطة مسألة رأي نقدي، لكنها متعلقة بالبحث عن مبادئ نظرية، لأنها أحد الخصائص الموصوفة بها الأعمال العالمية ، ولأنها تعرض أهمية وروح الفن بشكل خاص، أما الأعمال الأقل أهمية فهي غالباً ما توصف بأنها حوادث شخصية، أو اقتصادية أو طبيعية اجتماعية، ونفس القضية تتواجد في العلوم الطبيعة فالعنصر الكيميائي غير النقي لا يصلح للتجارب، لأن النتائج الحاصلة من المكونات المعطاة تتنوع بشكل لا يمكن اختباره. فإذا عمل أحدهم على سبيل المثال على استكشاف طبيعة الحوافز الفنية، أو طبيعة التكوين التصويري (Pictorial Composition) غالباً ما ينحرف الباحث عن الاتجاه الصحيح إذا شاء أن يختار معطيات أولية ذات نوعية منخفضة.

لكن كيف يمكن أن يتم تحديد النوعية، فالفيزياء يمكن أن تكشف عن النقاء أو الكثافة بالرأي القاطع، ولكن في العلوم الإنسانية ، النوعية أو السلوك العقلي الإبداعي، يمكن التأكيد عليهما بشكل أقل كفاءة ، والخبرة في الفن تحتاج إلى التمرين والعمل والقدرة على الرؤية بشكل صحيح، وفي التحليل النهائي يمكن للأحكام الشخصية أن تكون مضللة.

لا شيء يحتوي على قيمة بذاته، القيمة تعتمد بشكل كلي على الأساليب التي من خلالها تصبح مقنعة، فالرغبات الإنسانية اللانهائية تصنع سلسلة متفاعلة مما هو سيء أو جيد، وإذا أردنا أن نصل إلى معايير أكبر عمومية، لكل هذا كان من باب توضيح الإجراءات والطرق العديدة التي تقود العمل في تاريخ الفن، وفي علم النفس هي كلها متشابهة بشكل كبير،

ببساطة لأن جميع المعارف الإنسانية مبينة على نفس المجموعة من المبادئ الأساسية. فكلا المجالين يتطوران بالاتجاه الذي يجعل أعمالها أكثر مصداقية وإقناعا ، وأصبحت اهتمامات المؤرخين بالفن تزيد في ما يخص قضايا الإدراك، والمحفزات، والعلاقات الاجتماعية، التي فيها يصبح علماء النفس أكثر منافسة، وعلماء النفس بالمقابل يتمتعون اليوم بمستويات عالية من المهارات الذهنية، حيث يمكن فهم الأعمال الفنية وإضافة أمور كثيرة (Arnheim,1992).

الفصل الثالث: الطريقة و الإجراءات

بدايات المفردة البصرية في التكوين:

تم معاملة التصوير مثل باقي الفنون على أنه حرفة منذ العصور القديمة، و كان المصورون يتم تكليفهم بإنجاز اللوحات من قبل مؤسسات أو أشخاص معينين لخدمة موضوعات معينة، خلال وقت محدد، و أصبح المصورون يتحررون من هذه القيود لإعطاء مفرداتهم و بعض المعاني التي تتجاوز محدودية الصورة منذ القرن السابع الميلادي.

مع بداية القرن الرابع عشر تجاوز المصورون الأشكال البصرية التي شاعت في تصوير العصور الوسطى ، وطوروا طريقة في ترتيب الأشكال والمفردات البصرية على سطح اللوحة أطلقوا عليها المنظور، و التي تشكل طرق الفنانين في رؤية الأشكال حتى عصرنا الحالي (Krausse,1995).

كانت مساحة المصورين محدودة بالموضوعات الدينية، و كانت تعتمد بمجملها على الأسلوب الخطي في نقل المشاهدات، مع اهتمام متزايد بالعالم الحقيقي، و أصبح هناك اهتمامات جديدة في الموضوعات الفنية من قبل الأفراد المبدعين في ذلك الوقت، كجزء من عملية خروج الفنانين من طبقة الحرفيين، والتعبير عن أفكارهم كفنانين أحرار، و صاحبت هذه الأفكار تغير العديد من المجالات في نواحي الحياة في ذلك الوقت.

فقد كان التصوير أيضاً يتحول نحو واقعية لم تعرف من قبل، و كان جيوتو (Giotto) المصور الايطالي من الفنانين السبّاقين فقد كان المصورون حينها مازالوا يعتبرون حرفيين، و كانت مهامهم الرئيسية تصوير الجداريات في الكنائس للجماهير الأمية، وأحياناً كانوا يكلفون من أشخاص معينين بتصوير لوحات محمولة ،و غالباً ما كانت ذات أحجام صغيرة، صممت لتكون قابلة للحمل في حقائب النبلاء (Krausse,1995).

هذا الشكل من اللوحات لم يكتسب الحضور الكامل حتى القرن الخامس عشر، لقد كان المصور باعتباره حرفياً يتبع عدداً من القوانين المعدة سلفاً، و كان يصور اللوحة التي تم تكليفه بها بحسب المنظور المعنوي، والذي من خلاله يتم تصوير الأمور الهامة بأشكال كبيرة والأمور الأقل أهمية بأشكال أصغر، فقد كان التمثيل لا يتوافق مع الطبيعة المباشرة، و كانت الموضوعات الدينية مركز اهتمام المصورين ، الذين كانوا يستخدمون لتصويرها أرضيات مطلية بالذهب، ظناً منهم أن هذا النوع من الأرضيات يعطي الشخوص المستحضرة شيئاً من الأهمية.

طور جيوتو أسلوبا واقعياً في التمثيل والذي من خلاله نظر إلى الإنسان والطبيعة والفضاء بالطريقة نفسها، فقد هجر جيوتو الطريقة النمطية في تصوير الشخوص فظهروا في لوحاته نابضين بالحياة ويتحركون ويتفاعلون بإيماءاتهم مع المشهد، و استطاع أن يعطي عمقاً للوحة،و أصبح سطح اللوحة فضاءً، فأصبحت المفردات البصرية متفاعلة مع بعضها البعض لتعطي إحساساً باللحظة الواحدة.

لم يعد المشاهد مجبراً على ربط شتات المفردات البصرية ليفهم قصة اللوحة، بل أصبحت هذه المفردات تتوحد في مشهد واحد على سطح فراغي واحد، والتفريق الواضح ما بين الخلفية والمقدمة في اللوحة أعطاها عمقاً حيوياً، هذا الأسلوب في التصوير حقق شهرةً لجيوتو في زمنه، وساعده أيضاً على ذلك تصويره لمشاهد من عمل دانتي الشعري الكوميديا الإلهية (Krausse,1995).

منذ عصر جيوتو أثرت الواقعية الجديدة على الأجيال اللاحقة من المصورين، فقد قدم لهم التجسيم والتقنية في تمثيل الشكل الحقيقي للأشياء، و كانت أول مرحلة بدأ بها فازاري (Vasari) التأريخ، وأشار إلى أنه أب التصوير وأنه أول من وقع عمله تأكيداً على التفرد

الإبداعي، حيث بدأ التطور بتقنيات التصوير من عنده، وبدأ الوعي عند المصورين يزداد بكونهم مبدعين، و ليسوا مجرد حرفيين.

كانت الطبقة البرجوازية تهتم بدعم النشاطات الثقافية بشغف وتفانٍ فقد كان الظرف محفزاً، فالمبدعون حينها درسوا ، كتابات المفكرين القدماء ودرسوا الهندسة والشعر والفلسفة، ولم تعد أسرار التمثيل البصري تعتمد على الانتقال من المعلم إلى التلميذ وكأنها تقاليد وقوانين مجتمعات سرية، كما كانت على أيام جيوتو ولكنها أصبحت تناقش علانية، وأول نظريات الفن كتبت سنة 1435 من قبل الفنان آلبرتي (Alberti) الذي كتب مدوناته عن التصوير ، التي اهتمت بشرح مبادئ المنظور، كما بدأها جيوتو وبمصطلحات رياضية (Krausse,1995).

ظهر برونولسشي (Brunellesci) قبل آلبرتي ببعض السنوات ليؤسس فكرة تقوم على أن كل الخطوط المتوازية تنطلق لتلاقي نقطة واحدة تمتد وتبتعد بالقدر الذي تبتعد فيه رؤيتنا، وبإتباع المنظور الخطي على أساس المعرفة، قام آلبرتي بتطوير مفهوم مكن من تمثيل الفراغ الثلاثي الأبعاد على السطح الثنائي الأبعاد ، فقد قام آلبرت (Alberti) بتشبيه اللوحة بالنافذة المفتوحة ،التي من خلالها ينظر المصور للعالم(Krausse,1995).

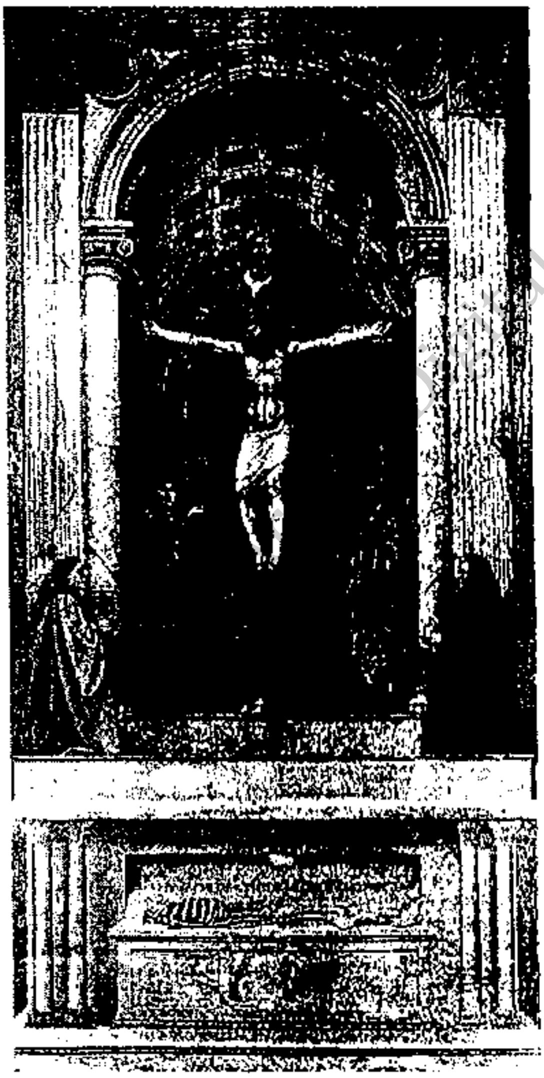
هذه النافذة تفرض نفسها كشاشة عرض بين العين والمفردة البصرية الفنية (motif) وتتلقى الأشعة المنبعثة من الطبيعة إلى عين المصور، وبحسب هذه فإن الفكرة كل شيء في اللوحة يجب أن يتوجه إلى نقطة معينة معروفة باسم نقطة التلاشي، و بحسب الخطوط المتباعدة التي تذهب نحو عمق اللوحة قام آلبرتي (Alberti) بحساب المسافة بين الخطوط الأفقية.

بهذا حقق نظاماً من خلاله تصبح الأشياء أصغر كلما أصبحت أبعد، هذا يصنع لوحة تتفق مع الإدراك البصري ثلاثي الأبعاد، حقق آلبرت (Alberti) بذلك طريقة منظوريه

لبناء الصورة، تقوم بتركيز العين على نقطة واحدة، وبهذا تختلف كليا عن الأسلوب الذي ساد في العصور الوسطى ،الذي كان يسمى بمنظور الأهمية(Krausse,1995).

كان مازاتشيو (masaccio) أول من يدرك أهمية اكتشاف المنظور في التصوير، و صور الفضاء بشكل وهمي عالي الواقعية ، بشكل يدل على أنه واعٍ جداً بسلوك العين من خلال عمليتي الرؤية والتلقي، فقد كانت المؤثرات المستخدمة في تمثيل الفراغ في لوحة الثالوث المقدس تتعدى في جمالها وإتقان صنعها التمثيل الفراغي في المنظور و المتناسق مع الشكل المعماري الكلاسيكي(Krausse,1995).

هذه التجربة تؤكد على العلاقة بين الجسد الإنساني والفراغ المعماري، و تعطي التمثيل منظره الواقعي و الإنسان والعمارة في نفس المستوى منسجمين مع بعضهما، فقد كانت الشخوص في المحاولات المبكرة في تمثيل القديسين بالعادة تحاط بالكراسي والعروش للتأكيد على كتل أجسادهم المجسمة، ولكن شخوص مازاتشو لا تحتاج إلى أي عمارة من هذا النوع للتأكيد على التجسيم والكتلة، فشخوص مازتشيو تقف بحرية في الفضاء المستمر، منتجة في ذلك الإحساس في العمق الحقيقي (Krausse,1995).



مازاتشيو، الثالوث المقدس، 1427، فريسكو، 680*457،فلورنسا.

مازنتشيو في جدارياته لا يكتفي بأخذ الإنسان كنقطة بداية في لوحاته، فالمتلقي مندمج أيضاً مع التكوين، فبناء اللوحة تبعاً لمبادئ المنظور المركزي يصنع شعوراً بأن أحداث اللوحة تتجه نحو عين المتلقي، كلما كانت نقطة التلاقي بنفس مستوى عين المشاهد.و كان يعتبر المنظور المركزي أحد أهم قواعد التكوين والتصميم المعتمد على مبادئ النسب الصحيحة للعمارة وجسم الإنسان، فهو يربط التوزيع الشكلي على السطح التصويري ثنائي الأبعاد حيث تعمل هذه المبادئ على إعطاء المفردات البصرية أشكالاً ثلاثية الأبعاد ضمن الفراغ التصويري.

المنظور هو عبارة عن عملية تحوير للطبيعة، وليس تمثيلاً حقيقياً لها ولأبعادها الحقيقية فالفنان يمثل الطبيعة على سطح مستوى، بالرغم من أن الطبيعة على حقيقتها تحيط بالرؤية، لكن على الفنان دائماً أن يعكس هذه الصورة على اللوحة ثنائية الأبعاد وفي تحليل الطبيعة على سطح مستوى، لا مفر من التحوير الخطي، و يمكن التحكم به من نقاط محددة للرؤية بحيث يظهر طبيعياً ما أمكن، ولكن مع الحرص على عدم التحوير المفرط للحفاظ على هذا المشهد الطبيعي.

قام بعض الفنانين عند استخدامهم لقواعد المنظور بالتعديل على هذه القواعد لما تقضي الحاجة مع إزالة كل ما يوحي من علامات على هذه التعديلات للمنظور، وفي الكثير من الأحيان حاول هؤلاء المصورين تلاشي تصوير الأشكال الهندسية على حواف اللوحات التي تتسم بالفضاء العميق والعريض، حيث يمكن للتحوير أن يلاحظ وينكشف وعوضاً عن ذلك وضعوا في حدود اللوحات الأشكال غير المنظمة أو وضعوا مساحات من الظلال والنور في الأماكن التي لا يمكن فيها الكشف عن تحوير الفضاء (Krausse,1995).

هنا نجد أن جيوتو (Giotto) أسس للتقاليد الأكاديمية التي استمرت بعده في البحث عن طرق تمثيل الأشكال المجسمة على الأسطح ثنائية الأبعاد، بالإضافة إلى ترتيبها بشكل يسمح للعين بقراءة اللوحة بشكل بصري منظم (Read,1981). و يعتبره غومبرك (Gombrich ,1995) جيتو نقطة البداية في تمثيل المجسم ثلاثي الأبعاد و رأى أنه بداية لمرحلة هامة في تاريخ الفن، بالإضافة إلى أن جيتو قدم في عمله التصويري رؤية جديدة لم يعتد عليها عصره، فقد شحن الصورة وحشد كل المفردات التي من شأنها التدليل على الحدث، وإظهار حقيقية الصورة في تكوين واحد الأمر الذي جعل من تجربته، أول تجربة فعلية للحصول على تكوين أصيل في تصوير اللوحة.

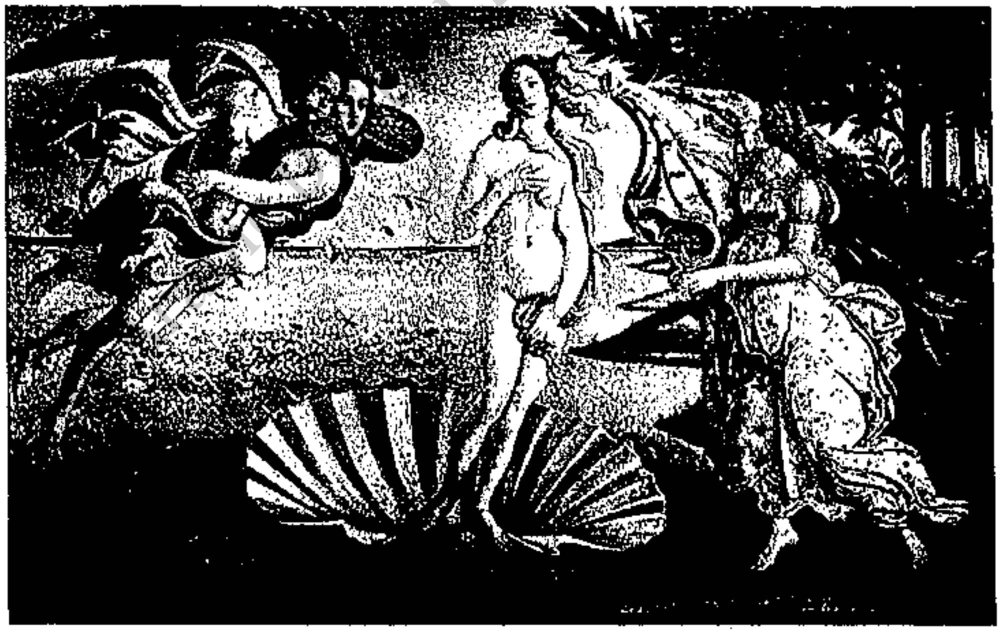


جيوتو، جزء من جدارية الحداد على المسيح، 1304،فريسكو ، بادوا.

نجد أن هذا التقليد في تصميم مفردات اللوحة قد بدأ يطور مفاهيم جديدة، فنجد جيوتو قد قسم الشخوص في اللوحة إلى مجموعات، ووضع كل مجموعة في مكان محدد وفضاء يختلف عن فضاءات المجموعات الأخرى في اللوحة، ونجده أهتم في نقطة المركز أو بحسب

مفهومه نقطة الحدث الأهم في اللوحة التي تجمعت حولها باقي مجموعات اللوحة، ونجده أيضاً قسم العمل إلى خلفية ومقدمة بطريقة غير منتظمة الأمر الذي شكل اختلافاً كبيراً بين لوحاته ولوحات سابقيه (Wolfflin,1994).

بعد ذلك استمر فنانو عصر النهضة في تطوير وتجريب الخامات والتقنيات حتى مرحلة إتقانهم التام للعناصر الخمسة الأساسية في فن التصوير، وهي اللون والفراغ والتجسيم، والضوء والحركة (Krausse,1995). و استطاع المصورون أمثال فرانشسكا (Francesca) ومانتينا (Mantegna) إتقان المنظور والتشريح والاستفادة من العلم في التمثيل الواقعي للأشياء والتي تجسده بأعمال بوتشيلي (Botticelli) الذي قال عنه غومبرك(Gombrich ,1995) أنه استكمل المرحلة التي بدأها جيوتو وأضاف إلى التكوين الحركة والجمال.



بوتشيللي، ولادة فينوس، 1485، تمبرا على كانفاس، 172*258،فلورنسا.

لقد قسم بوتشلي التكوين بشكل أفقي دامجاً ما بين الشخوص والطبيعة، مدركاً لتشريح الجسد الإنساني ومصوراً له بدقة وبحيوية كبيرة، و استطاع بوتشيلي توزيع الأشخاص بشكل

مسرحي، من خلال إعطاء كل واحد منهم حركة فريدة، ولكنها تتناسق مع حركات الأجساد المحيطة، التكوين عند بوتشيلي فقد أصبح حراً أكثر من ذي قبل (Gombrich ,1995).

أصبحت قواعد التصميم ترسخ أكثر في لوحاته حيث نجده استبدل الخلفية المعمارية بخلفية طبيعة، مع الحفاظ على إنشاء هذه الخلفية الطبيعة على أساس النسبة الذهبية، كانت لوحته المسماة ولادة فينوس أول لوحة عارية بالحجم الطبيعي تسيطر على مكانة هامة في حقبة الفن ما بعد الكلاسيكي، فقد شكلت ردة فعل مدروسة على تلك الأشكال الموجودة في الفن القوطي، وفي نفس الوقت تمثل هذه اللوحة المعبودة التي أتت من زبد البحر، وجهة نظر عصر النهضة في إعادة ولادة الإنسانية من الأفكار الكلاسيكية القديمة (Krausse,1995).

لقد مثلت الأساطير الإغريقية الحرية للفنانين ، فلم يكن هناك تأطير للمواضيع، أو إسقاطات على المفردات البصرية. و استطاع الفنان الحصول على الحرية المطلقة والالتزام فقط بالعلوم والمسلمات في الرياضيات والفلسفة والأدب، التي شكلت مصادرّ لا غنى عنها للفنان، فلم يعد الفن رهينة للسياق الديني، الذي قد يلجأ الفنان له ، لكن بما يمليه عليه العلم والمنطق، مما جعل الفنان على علاقة دائمة مع العالم ،و أصبح الحرفي فناناً متعلماً، هذا التحول شكل الانتقال من النهضة المبكرة إلى أوجها، والتي من أهم فنانيها العلماء كان ليوناردو دافنشي (Leonardo davinci).

طريقة ليوناردو في بناء تكوين اللوحة:

يتحدث غومبرك (Gombrich 1971)عن طريقة ليوناردو في بناء التكوين، ويذكر أن ليوناردو ناقش تلامذته ومعاصريه حول المبادئ الواجب بناء تكوين اللوحة عليها ،و اتفق معظمهم على أن أهم خاصية هي قوة الخط وقوة بنائه ، فلا يحتاج إلى التعديل أو إعادة النظر.

هذه فكرة الرسام الأستاذ التي تم مناقشتها وبلورتها بكتابات فازاري(vasari) عندما تتحدث عن ملك نابلس (Naples) في جنـوب أيـطاليا خـلال اختـبـاره لـمـهارة جيوتو (Giotto)، عندما قام برسم دائرة مثالية مبرهناً على مهارته اليدوية، فنوعية الخط المحكوم بشكل مثالي كانت محط الإعجاب في لوحات العصور الوسطى التي تم نقلها لنا.

لم يتغير هذا التقليد في بداية القرن الخامس عشر، و يؤكد شنيني (cennini) على أنه كان من الواجب على تلاميذه أن يتعلموا حرفة الرسم والتصوير ، و أن ينقلوا أعمال أساتذتهم ، حتى يتمكنوا من نقلها بنفس الحرفية والبراعة، وما زلنا نملك الدليل من الرسومات نفسها ،التي على الرغم من كل التنوعات في الأسلوب والتقنية تظهر قدراً كبيراً من الدقة.

أمام هذه الخلفية عن تقاليد العمل الموجودة أصلاً، يجب أن نتابع رسومات ليوناردو المبكرة، للحكم على إضافته الثورية لأسلوبه، و يورد غومبـرك (Gombrich 1971) بهذا الخصوص اقتباساً من مدونات ليوناردو ليدلل على الطريقة التي نهجها في التكوين وحرص ليوناردو بذلك على الحيوية والعفوية فيقول: " يقوم المصور بافتراض تكوين معين لأطراف الأشخاص المصورين بحسب ترتيب معين، والحرص على أن تناسب حركات هؤلاء الأشخاص الحالة العقلية أو النفسية التي هم عليها وهذا بما يتناسب مع لوحة الفنان على حساب جمال وكمال أطراف هؤلاء الشخوص".

يدعو ليوناردو إلى انتقاء الحركات التي تناسب شخوصه في لوحته ،التي بدورها تؤدي إلى اكتمال القصة المراد لها أن تروى في عمله الفني، و يقول ليوناردو في مدوناته عن ذلك؛ ارسم الموضوع بشكل سريع ولا تعط الأطراف الكثير من الاهتمام، حدد أماكنها فقط بما يسمح لك أن تعمل عليها في وقت آخر.

يمكن لنا أن نتتبع تطور هذه التقنية في رسومات ليوناردو حيث نجد أن الرسومات المبكرة ما تزال بأسلوب أستاذه فيروتشيو Verrocchio ، ولكن نجد هذه الرسومات تظهر نوعا من أنواع التأكيد على حالات معينة، فنجد ليوناردو يؤكد دائما على الحالة العقلية لشخوصه في الدراسات التي قام بها للوحة (battle of anghiari).



روبنز، بعد ليوناردو دافنشي.

تم تطوير التقنية الجديدة هنا بشكل كبير ، و نجد الرؤية الداخلية ، قد تم رسمها بسرعة كبيرة وكأن الفنان على وعي تام بحالة الإدراك هذه ، وأنه بحاجة إلى العجلة لتسجيل ما يراه ، و نرى أن هذا المفهوم في الرسم السريع قد أخذ بالتبلور في القرن الثامن عشر (Gombrich,1971).

في نفس السياق يعود ليوناردو ليربط أدواته التقنية مع أحسن الطرق في الرسم، مع الملاحظة النفسية ، نصيحة تشكل واحدة من أهم النصائح التي وردت في مدوناته ، التي يوحى بها على إنها طريقة جديدة للتأمل ، و لتحفيز العقل على إنتاج مفردات جديدة وتكوينات مميزة كملاحظة الجدران المتعفنة، والحجارة المتناثرة والغيوم.

هذه الأشكال غير المنتظمة توحي لنا بتكوينات جميلة وأصيلة بالضبط كما تحاول أن ترتب الكلمات على أنغام الموسيقى، المقالة هذه كانت على الدوام محط اهتمام علماء النفس و ترجح أن ليوناردو استطاع دفع نفسه إلى حالة تشبه الحلم من خلالها يفقد السيطرة على حواسه أمام الخيال، ليبدأ باستلهام هذه الأشكال غير المنتظمة للدخول في حالة من الانتقال إلى رؤاه الداخلية، لإسقاطها على أشياء خارجية في هذا الكون الواسع، الذي أبدعه فكر ليوناردو. هذا التوجه يبدو غامضا مع اكتشافه لهذه الحالة من الشك البصري وقواها على العقل والتفكير. التي جعلته يكتشف الضبابية (Sfoumato) أو الشكل الشبه غامض، ولكي نستطيع أن نفهم هذا الغموض يجب أن يسيطر على الرسم ليحفز العقل على إبداعات جديدة.

تقاليد المهنة تم عكسها بالكامل فالرسم التحضيري (الاسكتش) لم يعد تحضيرا لعمل بعينه ولكنه جزء من عملية تعتمل في ذهن الفنان، فبدلا من كبح فيض التخيلات تبقيها في حاله مستمرة من التجدد ، و هناك دليل على أن ليوناردو استخدم هذه الطريقة في تأمل الجدران المتساقطة، ليجعل عمله غير خاضع لموضوع معين والتي تم إضافة التفاصيل لها لاحقا لتبدو أنها ملاحظة أكثر نضوجا، فرسوماته التحضيرية طورت المفردات البصرية لتصبح لوحة أخرى، والمثير للاهتمام هو كيف تمكن ليوناردو من تطوير هذه المفردات البصرية لتصبح أشكالا مختلفة كليا في لوحات أخرى (Gombrich,1971).

يؤكد فازاري (Vasari) علــى ذلك عـندمـا وصـف مـراحل تـطور رسـمه (Battle of Anghiari) فقد استلهمها ليوناردو من أحد رسوماته، التي صور فيها نيبتون (Neptune driving his sea horses) معبود المحيطات والمياه وهو يقـود أحصنتـه رافعــا إحدى يديه، و نجد أن هذا الرسم التحضيري كان نواة ومفرده تم تطويرها والإضافة

عليها للخروج بفكرة وتكوين لوحة معركة انغياري ، والتي اثر تكوينها كثيرا على مصورين لاحقين من أمثال روبنز (Rubens).

هنا نجد أن ليوناردو اظهر مهارة عالية في الفصل ما بين المفردة البصرية (Motif) والمعنى (Meaning) ، و يقوم بإبداعها وإعطائها أسماء مختلفة بحسب السياق التي صنعت هذه الصور من اجله، هذا المفهوم الفني الذي يمكن أن يجزم بأنه حقق فصلاً حقيقياً بين التقاليد المستخدمة والتقاليد القديمة في فن التصوير (Gombirch, 1971) .

فقد أظهر ليوناردو فردية عالية وخصوصية إبداعية في تصوير مفرداته ضمن نهج واقعي، وعلمي لا يخلو من ذاتية الرؤية العميقة للأسباب والأحداث، التي من خلالها استطاع أن يستوعب كماً هائلاً من الزخم الفكري والعاطفي، ليزج به في تكوينات من مفردات بصرية تم دراستها بشكل عميق تبعا لمبادئ بصرية في تأليف وبناء أجزاء العمل الواحد، للخروج بسطح متناسق من المفردات البصرية الفنية من خلال مراحل من الرسومات التحضيرية والتعديلات ليصل في النهاية إلى مفرده بصرية مبنية على أسس علمية تمثيلية ونفسية معبرة ومفاهيمية عميقة.

ظهر ليوناردو بدراسات أخرى للوجوه الغرتسكية (The Grotesque Heads) التي تقدم لنا نقاشا وحوارا مطولا أكثر، حيث استطاع ليوناردو تطويع التفاصيل الموجودة في الوجه الإنساني كما يشاء، مشتغلا بذلك على الشكل الإنساني بالتحوير، و كان ليوناردو مهتما بعلم التشكُل (Morphology) في الوجه الإنساني، ومهتما أيضا بالعوامل الفيزيائية التي تتحكم بالجمال والقبح والشخصية والتعبير،

يذهب في مدوناته إلى أنه لا يجب الاعتماد على الطرق المضللة التي وضعتها بعض التكهنات، فهذه الأوهام ينقصها الأساس العلمي الصحيح فبعض العلامات الموجودة على

الوجه تدل على صفات صاحبه، إذا كان فرحا أو غارقا في التفكير ، التي تدل عليها مثلا تلك العلامات التي تفصل الوجنات عن الشفاه، أو أرنبة الأنف عن محاجر العين.

يعود ليوناردو إلى البحث والدراسة فالبناء لا يعتبر علامة دالة على الشخصية ولكنها عبارة عن أعراض للتعبير الذي يظهر على وجوه الإنسان والحيوان، فجنون الحرب تظهر على الإنسان وعلى الوحوش الضارية كحد سواء ، و نجد ليوناردو يبحث في دراسته عن وصفات بصريه تسمح له بتطوير وإخراج وجوه متهيجة وغاضبة من بؤرة مشتركة .

في نفس الموضوع يقول ليوناردو انه من السهل على الفنان أن يحصل على مفهوم كوني حول أشكال الحيوانات المشابهة للإنسان، فهذه كلها تحتوي على نفس البناء الجسماني من حيث العظام والعضلات والأعصاب، والاختلافات تكمن في أطوالها أو سماكتها كما هي موضحة في علم التشريح والاستثناء الوحيد هو لتلك المخلوقات المائية، التي فيها تنوعا كبيرا (Gombrich,1971).

لا يحاول ليوناردو أن يقنع المصور ليصنع من هذا قاعدة ما، بالنسبة إليه فإن علم التشريح المقارن وعلم كشف الأمراض المقارن هما مجالان للبحث ، مما سمح للمصور الكشف عن البنية التي يقوم عليها الشكل، وبعد تميزها عن غيرها من الأشكال وبعيدا عن برهنتـــه أن هناك رجلاً مستأسداً، أو خيولاً بشرية، فليوناردو يدلل على أن هناك تعبيراً مشتركاً (Gombrich,1971).

يرى غومبرك (Gombrich, 1976) أن ليوناردو في هذه الجزئية يلتقي مع دارون Darwin ولكن هدفه ليس في تأسيس قاعدة لنشوء المخلوقات، بل يبحث عن بعض المبادئ العامة، و عند العودة إلى الدراسة الفردية لتعبير الوجوه الغرتسكية، نجد هناك تأكيدات قوية

على التغيرات الحاصلة في البناء العظمي أكثر من تلك في البناء العضلي، هذه الذقون العريضة والأنوف الغريبة لا يمكن اعتبارها آثاراً دائمة لتعبير الوجه التي تظهر عادة.

هناك بعض المقارنات القليلة التي يمكن اعتبارها رسما توضيحيا لنظريات ليوناردو عن التعبير ألوجهي، وأشكال الوجه التي توضح هذه المهارة في رسم التعبير بخطوط رقيقة ومعبرة لتمثل الحالة النفسية لهذا الوجه مع الحرص الشديد على إظهار معالم الوجه وتفاصيله حيث يقول ليوناردو في مدوناته؛ " لا تُظهر العضلات باستخدام خطوط قوية ولكن دع النور العذب يتلاش ويبهت، ليتداخل مع الظلال الجميلة فهذا يصنع التألق والجمال". من هنا نجد أن بعض الوجوه الغرتسكية قد اكتسبت مظهرا جميلا بالرغم من التفاصيل التشريحية القاسية فهي تمثل رؤية ليوناردو في تمثيل ما هو بشع باستخدام تقنيات تؤكد على فلسفته الجمالية .

يرى غومبرك أن أحدهم يعجب بجهود ليوناردو في تصنيف ملامح الإنسان، ولكن هذا النظام لا يستطيع تمثيل تلك التنوعات التي نجدها في الأشخاص، وعلى العكس تماماً كلما حاول الدارس البحث عن طبيعة هذه الوجوه أصبح أكثر دهشة بالاختلافات التي تبديها هذه الأشكال، وخلف أسطح الاختلافات المتنوعة وعند مقارنة هذا الهوس مع الدراسات المؤرشفة والنمطية، التي أجريت على شخصية ليوناردو في القرن التاسع عشر، والتي لا تكفي ولا تسد رمق الباحثين.

يعود غومبرك (Gombrich, 1976) و يقول أن ليوناردو أخذ على عاتقه التجريب على تلك المفردات البصرية التي تعلمها من أستاذه لتغدو ذات طابع مميز، و من خلالها حصل على الأصالة، فقد أصبحت هذه الرسومات التي اعتادت يده على رسمها متفاعلة بذلك مع ما تعلمه وما أختبره من تجارب وأحاسيس، مما أعطى لتلك المفردات البصرية أصالة ونسب لصاحبها.

أضاف كينيت كلارك (Kenneth Clark) أن ليوناردو أخذ هذه المفردات من معلمه و استخدمها في بعض رسوماته و يدل على هذا الكلام أنها ليست بروتريهات شخصية لليوناردو، و هنا لا بد من النظر إلى لوحة الموناليزا، التي تمثل عملاً خالصاً من تلك المفردات التي تعلمها وتأثر بها ليوناردو من معلمه فيروتشيو، فقد اعتبرها كلارك مفردة بصرية خاصة بليوناردو، لتصبح بذلك نوعاً إذا افترضنا ذلك، و المطبقة على فرد معين.

ويلاحظ غومبرك(Gombrich,1976) أن دراسة كلارك عندما يحاول أن يقنعنا بتفاصيلها فهي لم تبتعد كثيراً عن تقاليد الفن في القرن الخامس عشر، ففن البورتريه هو عبارة عن اختيار للنوع المناسب، فالوجوه التي تتبعناها في أعمال فيروتشيو وأعمال ليوناردو ساهمت في أن تكون أعمال بورتريه في بدايات القرن الخامس عشر و في أعمال أخرى تم تصويرها في أوقات لاحقة.

استطاع ليوناردو أن يؤسس تقاليد هامة للمصورين من بعده، و قدم لهم دراسة جادة في علم التشريح، وإضافة لذلك نجد أنه استطاع أيضاً أن يبحث ويؤثر في الأجيال اللاحقة حتى الانطباعيين بنظريات اللون والمنظور، التي قدمها ودونها في مدوناته، ونجده استطاع وضع نظرية مفيدة في نسب جسم الإنسان، وكيف لهذه النسب أن تتطور مع تقدم الإنسان بالسن.

من تلك التقنيات المقدمة تقنية الضبابية(Sfumato) وهي سلاسة الانتقال بين الخطوط والألوان، بتغليفها بطبقة من اللون توحد بين أجزائها، و استطاع ليوناردو باستخدام هذه التقنية حل مشكلة الأشكال الحادة للجسم الإنساني، الظاهرة في لوحات سابقيه من المصورين (Gombrich, 1995)، فتبدو الأشكال رقيقة غير صارمة على سطح اللوحة والواقع يظهر عذباً مما يجعل المتلقي في حالة عاطفية.

إضفاء النعومة على الخطوط الخارجية للأشكال تعكس إحساساً من التمثيل الحر للألوان والمساحات ، التي يصبح فيها اللون مرهوناً للمواد الموجودة في المشهد في الليل والنهار، و يصبح الظل والنور عنصرين رئيسيين في اللوحة، ولهذا أكد ليوناردو على مهارته الفذة بتجاوز تقنيات التصوير التي سادت فلورنسا في ذلك الوقت، فقد استطاع أن يستولي على الاهتمام الكبير عندما استبدل الرسم الخطي الذي يعتمد على الأشكال الهندسية الصارمة، بشفافية التناغم بين الظل والنور، والتي كشفت عن رقة الأجسام وأعطتها عمقاً روحياً وفردياً، و هذا المفهوم الجديد في التظليل الذي أضافه ليوناردو لا يعني تهميش اللون، أو النور بل تصبحان قيمة لونية، أو درجة لونية لتساعد بحد ذاتها على تمثيل الفراغ والكتلة في اللوحة .

اهتم ليوناردو بالخصائص الشكلية للعمل التصويري بشكل كبير، حيث استطاع بموهبته أن يغير الكثير من التقاليد السائدة في زمنه وخصوصاً في رسم البورتريه حيث يرى جونسون (Janson, 2007) أن ليوناردو أعاد اختراع صورة الأنثى في لوحاته، في القرن الخامس عشر عندما كان المصورون يرسمون النساء خلال حفلات زفافهن ، وعادة ما تكون هذه البورتريهات جانبية على شكل بروفايل، وتم التركيز فيها على الجواهر والحلي التي كانت تلبسها المرأة بشكل يطغى على شخصيتها وملامحها.

في لوحة الموناليزا، يتبع ليوناردو طريقة في إخراج الجليسة، كانت سائدة في شمال أوروبا، وهي الجلسة ثلاثية الأرباع، وعرض السيدة بنصف قامتها، بحيث تشمل اللوحة يديها، و يعتمد ليوناردو في لوحته على تكوين المثلث المستقر، و يسقط النور على ملامحها لإبرازها، أما الأشكال فقد تم تصويرها باستخدام طبقات شفافة من اللون سمحت بظهور الأرضية المرسوم عليها، وكأنها تتوهج من داخلها (Janson, 2007).



الموناليزا، 1503، زيت على خشب، 77*53، لوفر .

بالرغم من طبقة الفرنيش القديمة التي تغلف اللوحة، والسيدة تجلس أمام منظر طبيعي خلاب، تخرج عناصره من ضبابية جميلة ومثيرة، و تتناغم من خلالها الجسور والطرقات والأنهر مع تلك الانعكاسات الضوئية الموجودة على لباسها، بينما كانت البورتريهات التي تصور في ذلك الوقت تركز على شخصية المرأة من خلال جواهرها، و يركز ليوناردو على الجبهة المزينة بشكل أنيق وحديث، والطريقة التي يصور بها القماش المسدل من على شعرها ويديها يعطيها أهمية كبيرة كمثل أهمية الابتسامة (Janson, 2007).

ساعد فازاري (Vasari) في انتشار سمعة هذه اللوحة لأنه ادعى من خلالها ،وأكد على القدرة التي يمكن للفن أن يقلد الجمال في الطبيعة، هذه القدرة في تمثيل الطبيعة كانت دفعت فازاري إلى تلقيب ليوناردو بالعبقري .

طريقة بناء التكوين في عصر النهضة:

في بدايات القرن السادس عشر في إيطاليا، اعتبر فن الرسم ذات أهمية كبيرة في التجربة الفنية أكثر من أي وقت سابق، فقد كان هذا الفن حتى أواخر القرن الخامس عشر يعاني من النقص في الأسطح الحاملة، وذلك النقص الذي أدى إلى قلة في التخطيطات التحضيرية للأعمال التصويرية و كان معظم هؤلاء المصورين يرسمون على أسطح معدة من جلد الحيوانات، ولغلاء هذه الأسطح في القرن الرابع عشر والخامس عشر كانت الرسومات عادة ما تكون ذات عناية كبيرة وتفاصيل دقيقة، و كان الرسامون بالعادة يرسمون بقلم الفضة بسبب الخطوط الدقيقة التي يمكن لها أن تنتجها (Gardner,2005).

التطورات الحاصلة في أواخر القرن الخامس عشر عندما بدأت الصناعة الطباعية بالتطور وعندما أصبحت الأوراق أقل كلفة بسبب إنتاجها من مواد ليفية مثل القطن والخشب وهكذا تمكن الفنانين من التجريب وبالرسم بشكل أكثر حرية، و أصبح المصورون يستخدمون خامات متنوعة مثل الفحم والباستيل والأحبار والرصاص.

أهمية الرسم امتدت أبعد من الإمكانيات الميكانيكية أو التقنية التي منحها الرسم للفنانين و تعود التسمية الإيطالية (Disegno) إلى مصطلح التصميم والذي يعتبر مكوناً مهماً وأساسياً للفن الجيد، فالرسم المبني على مبادئ التصميم يعتبر أساساً من أسس الفن، والرسم كان العنصر الأساس في التصميم، و قال الفنان زوكارو(Zuccaro) أن الرسم هو المظهر الفيزيائي الخارجي للفكرة الداخلية المبدعة والتصميم يؤكد على هذه العلاقة .(Gardner,2005)

أصبح مجال الرسم في الفن أكثر أهمية كلما بحث الفنانون على أساليبهم الخاصة ،و كانت المراحل المبكرة من تدريب الفنان تعتمد بشكل كبير على التقليد والمحاكاة، ولكن لتحقيق

شهرة واسعة كان يجب على الفنان أن يتجاوز الأنماط المستخدمة من قبل فنانين سابقين، ويقوم بتطوير أساليبه الخاصة به، و كان المجتمع الفني يتمتع بمعرفة وثقافة قوية بالتقنيات والمهارات المستخدمة في فن التصوير شاملةً للتطورات الشكلية والنظرية و كان التكوين أو الرسم المعتمد على مبادئ التصميم يمثل فكرة وثقافة المصور وفي أدب تلك المرحلة نجد أن النقاد والكتاب قد استخدموا لمدح الفنانين والثناء عليهم كلمات مثل الإبداع والعفوية والخيال والأصالة (Gardner, 2005)

استخدم الفنانون الرسم لتسجيل التكوينات التي يشاهدونها أو للحفاظ عليها للاستخدام في وقت لاحق، وكان الرسم عبارة عن أداة لاختبار الأشكال التي سيتكون منها التكوين أو التصميم النهائي للوحة، ونجد أن الرسم وتقنياته وإمكانات حل المشاكل في التكوين أسست لتقاليد فنية بدأ المصورون عندها ببلورة أعمالهم وأفكارهم.

هنا نرى تجربة مايكل أنجلو قد حققت عدة مراحل مهدت لمراحل أخرى، وكانت المصادر الأهم في تحديد الحديث عن تلك المراحل هي تلك الرسومات الأولية ومقارنتها مع المنجزات الفنية النهائية فقد استطاع الباحثون دراسة هذه الأعمال والخروج بعدد كبير من الأبحاث التي اعتمدت تارة على الشكل والتكوين المنجز في الأعمال، واعتمدت تارة أخرى على السياق التاريخي ذات الزخم الكبير بالأحداث المارة بها تجربة هذا الفنان ولكن بالاعتماد على دراسة الناقد هنريك وُلفلن (Wolfflin) في كتابه الفن الكلاسيكي، نجد تكوينات مايكل أنجلو Michelangelo قد مهدت إلى مرحلة تناولها العديد من المنظرين في مجال الفن بالدراسة والتصنيف (Wolfflin,1994).

بعد الوصول إلى قمة النهضة وأوجهها في الفن بدأ الفنانون يختبرون أساليب جديدة في التكوين نتج عنها أعمالاً شكلت مادة محيرة لعدد كبير من المنظرين والمؤرخين والنقاد، و

شكلت هذه المرحلة اللاحقة لمرحلة أوج النهضة المسماة بالنهجية المصدر الحيوي للاختلاف بالآراء وخصوصاً على جزئية التقسيم وتحديد نهايات وبدايات المراحل، فهناك من اعتبرها انحداراً لأوج النهضة مثل وُلفلن (Wolfflin, 1994) وهناك من اعتبرها مرحلة فنية لها خصوصيتها واستقلاليتها ولها أهمية مساوية لأهمية باقي المراحل مثل الناقد التأريخي ريغال (Posner, 1965) .

في نفس العبارة يقول وُلفلن، أن أحداً لا يلوم مايكل أنجلو على أنه يتحمل المسؤولية الشخصية لما جرى للفن في وسط ايطاليا، فقد كان هو ذاته ، وبقي مبدعاً حتى عندما ظهر بأسلوبه المتصرِّف، وللآن ؛ فتأثيراته على الفن اللاحق لا يمكن إنكارها، فكل الجمال جاء بالمقارنة مع أعماله، والفن الذي كان وليداً لظروف خاصة جداً أصبح أسلوباً عالمياً ،و من الأهمية أن نتابع هذه الظاهرة النهجية بشكل أكثر قرباً من الآن، فصاعداً كل فنان يسعى للحصول على كتلة قوية في أعماله مثلما فعل هو، ورافضاً لأساليب رفاييل المعمارية في بناء التكوين.

أصبح الجمال في النسب والأحجام مفهوماً، و الإحساس بالقدرة على تحفيز سطح المشهد او منطقة الفراغ فكرة حيوية جداً و يصبح المصورون يحبون بعضهم بعضاً بنهجهم نحو تصوير اللوحات المزدحمة بالشخوص عن طريق تفكيك الأشكال الموجودة فيها، فمن غير الضروري تصوير العديد من الأشخاص، و يمكن للمصور أن يستغني عن هذا كله و يرسم رأسا واحداً ويحصل على علاقة بصرية متزنة بين اللوحة والإطار، وكانت روعة مايكل أنجلو في الحركة الغنية حتى في أشكاله البسيطة غير المعقدة.

لهؤلاء الذين أرادوا أن يقلدوه كان لا بد لهم أن يعملوا على تحريك الأطراف المرسومة، والدخول إلى عالم الانحناءات والالتفافات المتعددة مما يؤدي إلى تكوين يضج

بالحركة المضطربة ، حتى أن أحدهم لم يعرف تلك الحركة العادية الطبيعية لأنها لم تكن موجودة أصلاً، و كم كان تيتشن(Titian) محظوظاً إذا فكرنا بلوحاته العارية التي تستلقي شخوصها بسلام وهدوء بالمقارنة مع المصورين الذين كانوا في وسط إيطاليا والذين اعتمدوا على الوضعيات الأكثر تعقيداً في إخراج شخوصهم ولجعل فينوس أكثر إثارة للجماهير.

أصبح الفن بعد النهجية ذا شكل منمط ولم يعد يهتم بالطبيعة و أصبح التكوين يبنى من عدة مفردات بصرية متحركة في الفراغ، وطبقاً لمشهدية شخصية والتي تجعل الجسم الإنساني نمطاً ميكانيكياً من الأطراف والمفاصل والعضلات، والإحساس بالمادة والملمس، والقدرة الفائقة على تمثيل نعومة البشرة، كل هذا بدا وكأنه انتهى.

حينها صار النحت الفن المهيمن وأصبح المصورون يصورون المنحوتات متجاهلين بذلك إمكانات فنهم و أصبحت لوحاتهم مجرد انجناءات لشخوص منمطة ومستهلكة بشكل كبير، و يسأل المرء نفسه ماذا حصل لروعة عصر النهضة ولماذا لوحة من لوحات تيتشن أصبحت لا تضاهى في وسط إيطاليا، فالفنانون فقدوا متعة الإبداع في الفن و أصبحوا يسعون إلى غايات ابعد من العالم الواقعي، والإحساس النمطي الغالب على الفن استمر باستمرار التقليد والمحاكاة للفنون الكلاسيكية القديمة والاختلافات بين المدارس الفنية المحلية في إيطاليا اختفت و لم تتميز مدرسة بشيء عن الأخرى، لقد كانت تحتضر من الداخل ومهمته فقط بعرض وتكبير التكوينات الضخمة على الأسقف والجدران.

يرى ولفلن أنه لم يكن من الممكن للفن الإيطالي في ذلك الوقت أي أواخر القرن الخامس عشر أن ينتعش من جديد، بل كان لا بد للخلاص أن يأتي من الخارج الموجود في شمال إيطاليا الناطق بالألمانية، و كان مصدر لربيع جديد في تاريخ الفن الإيطالي، عندما صنع كرافاجيو(Caravaggio) انطباعات لا يمكن نسيانها عند هؤلاء المتلقين الذين أرهقت النهجية

أبصارهم، و كان كارافاجيو أول من عاد إلى الملاحظة المباشرة والانطباعات البصرية المستخدمة في صنع فنه وتعبيره الخاص، فلوحاته التي صورها للمسيح قد لا تبدو ذات اهتمام من قبل شريحة عريضة من الجمهور لكنها تصبح نموذجاً هاماً للمصور الشاب روبنز(Rubens) ليصنع منها نسخة بحجم كبير.

عندما نستشعر التفاصيل في لوحاته نجد أن فيها دقة رائعة في تتبع الواقع الطبيعي غير الموجودة في لوحات النهجيين. ويرى ولفلن أن العالم أصبح رائعاً وممتعاً مرة أخرى فالحركة الطبيعية في القرن السابع عشر تغلبت على الأكاديمية البولونية لتمثل حقيقة النهضة مرة أخرى وأحد أهم الاسئلة في تاريخ الفن هو: لماذا كان هناك اضطراب مابين الاتجاه الطبيعي والاتجاه النمطي المبتذل مثل النهجية؟ ومن الواضح أن الإجابة كانت دائماً هي أن الاتجاه الطبيعي كان مقدراً له أن يخضع إلى الفن النموذجي المكون من الفلسفة الانتقائية (Wolfflin, 1994).

بعد فلورنسا وروما كانت البندقية في المركز الثالث في الأهمية الفنية في عصر النهضة، وأكثر الفنانين شهرة وأهمية كان تيتشن وقد كانت طريقته التكوينية في التفكير وتكويناته الأقرب إلى الطبيعة المبنية على التأثيرات اللونية والتي لم تكن قادرة فقط على التأثير في اتجاهات التصوير في البندقية لكنها أعطت الفن دوراً هاماً مثل ديلاكروا في إعادة اكتشاف اللون كطريقة للتأكيد على المعنى.

فن المدينة المتوهجة صاحبة المراكب العائمة على الماء، مميز عن مدرسة الفن الفلورنسية الذي كان قمة فنانيها مايكل أنجلو، وهذا بسبب استخدام الألوان المشعة والتمثيل الدقيق للمواد النفيسة غالية الثمن، مثل الملابس المطرزة والزجاج المتوهج والجواهر المتلألئة عندما كانت جزءاً من الحياة اليومية للعامة.

ألوان الشرق الجميلة أثرت على البندقية بشكل كبير، وبشكل أكبر على التصوير عند فنانيها، فلم يكن مصورو البندقية يكترثون بالرسم كثيراً، والذي كان يعتبر البناء الرياضي للوحة، لكنهم اهتموا بالبناء التلويني أكثر، ولم يهتم المصورون كثيراً بتقليد الآثار الكلاسيكية أو كان اهتمامهم بجمال الشكل، واتباع الفنان لمبادئ علم المنظور، والعلوم الأخرى، بل كان يهتم المصور بنقل الانطباع الجميل والحساسية العالية لمشهدية اللون.

لقد فكر المصورون في البندقية في الألوان فقد كانوا مميزين باستخدامهم لمجموعة متوهجة وحية من درجات الأحمر والأزرق وتمثيل مختلف كلياً للضوء والفراغ في الطبيعة وفي الشخوص أيضاً، ربما لهذا علاقة بمياه المدينة المتلألئة عندما كان يشعر المصورون بأضوائها الجميلة الآخذة للعين وعلى هذا الأساس استطاعوا تطوير تقنياتهم في الإضاءة الساطعة فقد أصبح هذا الأسلوب الساطع في استخدام اللون ممكناً عندما استخدم المصور في البندقية التقنيات التي تعلمها من المصورين الهولنديين، الذين ازدهرت معهم تجارة الألوان الزيتية، بعد انتشار استخدامهم لألوان التمبرا المكونة من أصباغ مخلوطة مع قوام سريع الجفاف غالباً ما يكون زلال البيض، وبعد ذلك أصبحت تستبدل بالزيت، فالألوان الزيتية أكثر طواعية من ألوان التمبرا، لتمتعها بطبقة براقة ومدة أطول في التصلب والجفاف ولهذا أعطت المصورين الفرصة للتعديل على الطلاء الناعم قبل جفافه، فالتاثيرات المتوهجة التي تعطيها الألوان الزيتية، أعطت احساساً مختلفاً بالمادة أكثر من تأثيرات التمبرا الكامدة أو تأثيرات تقنية الفريسكو المعتمة.

استمرار التأثر عند المصورين اللاحقين للنهضة:

أثرت هذه التقنية كثيراً فيما بعد بالمصورين الهولنديين وخصوصاً روبنز (Krausse,1995) و كانت تقنية روبنز تمثل النقيض للتقنية الكلاسيكية الجامدة التي سادت في زمن الباروك والتي سماها أصحابها بتقنية بوشن(poussinistic) نسبة إلى الفنان الفرنسي بوشن(poussin) أما تقنية روبنز(rubenistic) من قبل تلاميذه ونقاد الفن، والاختلاف يعود إلى أن بوشن استخدم الظل والنور والخط على حساب اللون الأمر الذي جعل من لوحته ذات طابع خطي أكثر من أن تكون ذات طابع تكويني أما روبنز اعتمد على اللون وتكوين زاخر به والسبب الذي دفع هؤلاء المصورين لينفصلوا إلى معسكرين مختلفين كان فكرة أساسية عن الرسم(disegno) أو التلوين(colorito) والتي بناءً عليها يقوم المصور ببناء تكويني.



رعاة أركاديا، 1638، زيت على قماش، 85*121، اللوفر.

روبنز الفنان الأكثر شهرة في فترة الباروك الهولندية وكان معارضاً للاتجاه الكلاسيكي في الفن، فلوحات هذا المصور لم تعتمد على السلام والاعتدال والحركات الساكنة والإيحاءات الخفيفة، ولكنه استبدلها بحركة ديناميكية قوية ظهرت في الحركة الباروكية

الإيطالية، فأعمال روبنز صورت تكوينات ثنائية الأبعاد وتشبه بذلك اللوحات التي صورت في البندقية في القرن السادس عشر والتي تم بناء تكوينها على أساس ومبادئ اللون.

لقد استطاع روبنز أن يوافق بين التباينات اللونية والحركة القوية في أجسام الشخوص المصورة ليخرج بتكوين ذو بناء قوي ومتين، ممتلىء بالاضطراب ومكون من عدة أجزاء، هذا الإحساس في التكوين كان نتيجة إقامة طويلة في إيطاليا، و استطاع من خلالها دراسة أعمال كرافاجيو(caravagio)، وكراتشي(carraci)، وغيرهم من مصوري أوج النهضة، وهذه التأثيرات العديدة تبدو واضحة للعيان، من خلال تنظيمه لتكوين اللوحة وبنائها من خلال استخدام التناغم والدقة في توزيع الكتل والتي تذكرنا بتكوينات مايكل آنجلو ورافاييل وفي ألوانه هو متأثر بمصوري البندقية مثل تيتشن وفيرونيز(veronese)، و متأثر بكرافاجيو بطريقة توزيع الضوء في اللوحة وطريقة التنفيذ الدرامية، ولكن كل تلك التأثيرات ذابت في بوتقة واحدة.

استطاع المصور روبنز استخدامها كلها ليجسد أسلوباً خاصاً به ومميزاً عن غيره من الأساليب في تاريخ الفن، فالتنوع والجمال والبهجة والحساسية الموجودة في لوحاته جعلته شهيراً جداً وسط معاصريه من المصورين، وهذا لأنه كان قادراً على إعطاء لوحاته الدينية وبورتريهاته ومشاهد الصيد ومشاهد الأساطير الواقعية الحرفية التقليدية التي استمرت مــنذ فان ايك (van eyk) .

استخدم روبنز في لوحاته الشخوص الأسطورية، ورسم بورتريها على قدر عال من الحساسية، وبهذا كان أحد أكثر الفنانين أجراً في تاريخ الفن فقد كان يبيع لوحاته بسعر غير معقول ليواكب الطلب الكبير على لوحاته وبسبب ذلك أنشأ مشغلاً والذي من خلاله كانت اللوحات تنجز بالتعاون مع مشاغل أخرى، أو بمساعدة تلامذته، والذين أنجزوا لوحاته من

خلال رسومات التحضيرية (الاسكتشات) وهذا كان نتيجته ما يقارب الثلاثة آلاف عمل، قام المعلم فقط بإنجاز ستمئة منها، كان العمل الموجود في المشغل عبارة عن مركز لتدريب المصورين المبدئيين و كان من الأهمية أن يكون أحدهم تلميذاً لفنان مثل روبنز. ومن أهم تلامذة روبنز كان المصور أنتوني فان دايك (anthony Van Dyck) و أصبح من أهم مصوري البلاط الملكي في انجلترا والذي تأثر كثيراً بطريقة روبنز .



روبنز، وصول ماري ميديتشي، 1622زيت على كماش، 394*295، اللوفر.

من مصوري القرن السابع عشر والذين ظهروا في اسبانيا والذين اسسو لمدرسة في التكوين اعتمدت على الهدوء وعلى العلاقة الخفية والمدروسة بشكل متين بين عناصره هو المصور فيلاسكيز (Velazquez) والذي كان مصور البلاط الملكي في اسبانيا عندما شكلت البورتريهات الملكية أساس الإنتاج الفني في ذلك الوقت، ومن أهم اللوحات التي صورها فيلاسكيز هي لوحة وصيفات الشرف المختلفة لغتها البصرية عن تلك اللغة المضطربة عند روبنز، فقد تميزت لوحة وصيفات الشرف بتكوين المرآة (Mirror-Composition) وفيه اعتمد المصور أيضاً على اللون، وهذا قريب من أسلوب تيتشن(Titian) ولكن فيلازكيز اعتمد على تقنية التصوير المباشر(alla prima) بدون رسوم تحضيرية، و صور مباشرة عن القماش واستطاع تجسيم شخوص باستخدام درجات بسيطة وظلال رقيقة للألوان، وآثار ناعمة

للفرشاة هدفت لتمثيل المادة بحسب الطريقة التي تظهر بها للعين وتماشياً مع طريقة سقوط الضوء، وهذا الاتجاه في التصوير تم تبنيه لاحقاً من قبل فناني القرن التاسع عشر، ومنهم ديلاكروا(Delacroix) ومانيه(Manet).

من الفنانين الذين اهتموا كثيراً بلوحة وصيفات الشرف لفيلاسكيز الفنانُ الباروكي الإيطالي جيوردنيو (Giordano) و قال هذه اللوحة هي غائية التصوير:" كما هي الغائية تحوي كل العلوم الفردية، هذه اللوحة تحوي كل إمكانيات التصوير". الفضاء، المادة، الاتصال البصري والعلاقات ما بين الأشخاص، وقضية الملاحظة ذاتها هي موضوع هذا العمل الكبير، وحتى اليوم هناك عدد كبير من الأسئلة حول هدف وخلفية هذه اللوحة والأسباب التي دعت إلى تصوير هذا العمل تبقى غير معروفة، ولكن ما نراه يمكن أن يوضح، فاللوحات على جدران القاعة والأميرة الصغيرة المحاطة بوصيفاتها واللاتي تم رسمهن وهن ينظرون لنا ورسم إلى جانبهن الأقزام وشخصيات رسمية من البلاط الملكي، ونرى فلاسكز وهو يحمل أدواته واقفاً أمام قماش كبير، وكأنه يستعد لرسم بورتريه للمشاهد، ولكن نرى أن هناك شيئاً آخر يمكن أن نعرفه من تلك المرآة الموجودة في الخلف والتي تعكس مشهد الملك والملكة الواقفين في مكان المشاهد الذي يتم عرض هذا المشهد برمته إليهم، وبالمقابل هم مصورون على لوحة الفنان، فلاسكز استطاع بضربات فرشاته أن يقترب كثيراً من الواقع والحقيقة، واستطاع أن يؤسس للكثيرين من بعده فناً محتماً يقتدي به الكل.

أثر تكوين المرآة (Mirror-Composition) نجده قد استمر في لوحات العديد من الفنانين إذ نجد أن بعضهم قد بنى علاقة عميقة مع هذه المرآة حتى أصبحت جزءاً رئيسياً من تجربته الفنية، حتى لو لم يرسم بورتريها شخصياً له ولكن نجد هذه الفلسفة واضحة والشكل كبير عند المصور الهولندي رومبراندت ذلك المصور الذي استطاع أن يشحن العمل

التصويري بشحنة نفسية عميقة ولذلك اعتبره غومبرك أعظم فناني هولندا وأحد أعظم الفنانين الذين عاشوا على الإطلاق وقال أيضاً أن تلك العيون الهادئة والحذرة، والتي عرفناها جل المعرفة من بورتيهات رمبراندت الشخصية، كانت على مقدره كبيرة للــولوج مباشرة إلى أعمــاق النفــس البشرية (bockemuh, 2007).



فيلازكيز،1656،زيت على قماش، 318*278 سم، متحف البرادو

أما تقنية رمبراندت فقد كانت موضع اهتمام عدد كبير من المصورين، فعند تأمل تلك الألوان المحلية القوية المعرضة لمصدر واحد من الإضاءة والذي قد رفض من خلالها مبدأ الإشراق في التكوين وهو مليء اللوحة كاملة بالنور، وعند النظر إلى تكوينات رمبراندت يفكر المشاهد بالطريقة التي استطاع من خلالها الجمع بين اللون المحلي والضوء الدرامي والتي كانت نتيجة للدراسة الجادة للطبيعة ممكنةً رمبراندت من الوصول إلى هذه النتائج، وبدون أي مجازفات استطاع أن يطوع الأساليب الفنية والتقنيات لخدمة أهدافه، وكانت لوحاته تنطوي

على شحوب لاهٍ ، حتى أن شخصاً بالكاد يستطيع أن يتعرف على ما في داخلها من ذلك الضوء الخافت المنعكس منها، و لذا فإن بعض معاصريه انتقدوه لطريقته غير المكتملة في التصوير والتي كان يرد عليها بالقول أنه مصور وليس دهاناً، ويقول لهؤلاء أن اللوحة تكتمل عندما يدرك المصور رغباته منها، فمصور كهذا لا يخشى مناقشة البعض بقواعد فن التصوير، والمنظور والتشريح والأهمية الأكاديمية لتلك القواعد المتعارف عليها، رغم اهتزاز الكثير من الرؤوس المعارضة لطريقته في التصوير، بحجة أن لوحاته غير مكتملة، ولكن هو بدوره قد عارض كل القواعد الجافة واكتفى بأن يكون فناناً طبيعياً (Krausse,1995).

في سياق الحديث عن أسلوبه نجده قد توسع باستخدام الظل والنور عن طريق درجات تصويرية معتنى بها وعن طريق التأكيد على الفراغ التصويري، وتجاور الألوان المحلية يضيف واقعية مدروسة من حيث الانسجام والتناسق، و استخدم هذا التجاور اللوني والظلي للحصول على تجسم وكتلة قوية وعرفنا من لوحاته أنه اهتم بالظلال أكثر من الألوان، مانحاً العمل أيضاً درجة لونية باردة تغلف العمل من أنواره إلى ظلاله حاصلاً بها على شفافية عالية وضبابية عرفت بها أعماله وخلال عملية بناء التكوين.

قام رمبراندت بوضع الأجسام أمام فراغات عميقة وسلط عليها الأضواء الساطعة الأمر الذي نتج عنه تجسيماً قوياً للكتلة الواقعة في مقدمة اللوحة وعمقاً أكبر في الخلفية حاصلاً بذلك على تناقض بين تجسم الكتل في المقدمة وعمق الفراغ في الخلفية، وهذا التأثير الأصيل الذي تميز به عن غيره من المصورين، ونجد أن رمبراندت قد استخدم محترفاً مجهزاً بنافذة يبدو أنها كانت أعلى من مستوى الرأس تسمح بدخول النور بزاوية نصف قائمة والتي إذا قارنّاها بتلك التي لدى روبنز فنجده قد فتح كل شبابيك مرسمه حتى يدخل أكبر كمية من الضوء جاعلاً هناك فرقاً كبيراً بين لوحاته ولوحات رمبراندت و استخدم روبنز لذلك مجموعة

لونية أكثر تنوعاً من تلك التي استخدمها رمبراندت، حيث استعمل المناظر الطبيعية كخلفيات لأعماله التشخيصية، والتي كانت معدومة تقريباً عند رمبراندت.

قد تكون هذه التأثيرات نتيجة لزيارة روبنز لإيطاليا ودراسة أعمال أساتذة النهضة والتي لم يتمكن رمبراندت من دراستها إلا عن طريق ملاحظته لأعمال روبنز، و تعرف على تلك المفاهيم التصويرية الإيطالية في تكوين العمل التصويري، أما روبنز نجده قد تقيد بتلك التقاليد التي جاءت من بحثه المستفيض بشأن اللوحة حتى لو كانت بورتريها شخصيا، و كان البورترية الشخصي يأخذ من روبنز عدة دراسات قبل المثول أمام الكانفاس بينما كان رمبراندت يجلس مباشرة أمام الكانفاس ليفض صمته ليصنع لوحة دون اللجوء إلى تلك الدراسات ، محملا إياها بالعفوية والصدق معاً.

يعدّ تكنيك رمبراندت من أهم التقنيات التي يدرسها المصورون عبر التاريخ، و تقنيات معاصريه أيضا و منهم روبنز ، ولكن هناك اختلافات طبعا مع بعض التفاصيل التي وجدناها في كلا أعمالهما، فقد كان كل واحد منهم يستخدم للأعمال الصغيرة الألواح الخشبية مع تأسيسها بمادة جصية ، لكن روبنز وضع على هذه الطبقة البيضاء من الجص طبقة لونية خفيفة من الألوان الترابية مراعيا ظهور الجص من تحتها، أما رمبراندت فقد غطاها بطبقة بنية غامقة و لم يترك أي اثر من الطبقة البيضاء تحتها(Januszczak,1980) .

اشتغل روبنز على تلك الأرضية بتقنية التصوير المباشر مكثفا اللون في مناطق الضوء و ماسحا له في مناطق الظل، و تاركا بعض المناطق العارية من الأرضية بدون لون ، هذا التكنيك عند روبنز سمح للأرضية البيضاء الأصلية بان تظهر عبر الطبقات المتلاحقة من اللون، مانحا اللوحة نضارة و إشعاع لوني بهيج بينما استطاع رمبراندت الحصول عليها عن طريق وضع اللون الأبيض على شكل كثيف و بارز (impasto) فوق الأرضية البنية الأمر

الذي يعطي النضارة للألوان تاركا الظلال في كمودها ، فقد اشتغل رمبراندت على هذه الأرضية البنية بالألوان الترابية مانحا تدريجات بين الألوان الذهبية و الألوان البنية الغامقة و الشفافة المائلة لحمرة أكسيد الحديد و ذلك بتكثيف مناطق الضوء للحصول على بروز في سطح الطلاء (Impasto) وملمس خشن غير تقليدي(Januszczak,1980) .

حصل رمبراندت على درجات شبه رمادية من خلال وضع الألوان الفاتحة على تلك الأرضية البنية، حاصلاً على تدرجات جديدة عن طريق تركيب الألوان على بعضها، وفي المرحلة الأولى حاول أن يمنح العمل تباينات بين الألوان مثل الألوان الرمادية البيضاء والرمادية الصفراء، أو الباردة والحارة، واستخدم في المرحلة الثانية الألوان البينة واضعاً الألوان الدافئة في مناطق شبه الظل والباردة العميقة في الظل العميق مانحاً العمل حيوية أكثر، واستخدام رمبراندت الألوان المكونة من أكسيد الحديد في الغالب والتي استخدمها في المراحل الأولى من العمل، بينما استخدم تلك ذات الأساس العضوي حرصاً منه على عدم تأكسد الألوان عضوية الأساس وعند تتبع هذا الأسلوب في توزيع الألوان وتوزيع الظلال والحكمة الشديدة في خلط الأصباغ نجد أن هناك العديد من المصورين الذين حاولوا أن يستفيدوا من هذه التقنية خصوصاً تلك الإجراءات في فصل الألوان النباتية عن المعدنية لضمان ديمومة أطول للوحة وشفافية أعلى ونتيجة قابلة للتعديل عن طريق التحكم بأكسدة الألوان الموجودة على سطح اللوحة (Januszczak,1980).

عصر تغير طرق بناء التكوين:

بعد مرور عصر الركوكو والكلاسيكية الجديدة، والذي سماه غومبرك بعصر المنطق (Gombrich, 1995) ، حيث ظهرت فيه أول نزعات المنطق والتفكير العلمي عندما نشر كانت (Kant) أول مؤلفاته في نقد المنطق الخالص، و يعتبر غومبرك هذه الفترة فترة

تحولات وفترة كسر نهج التقاليد ففي نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر بدأ الفنانون ينهجون نحو التحولات التي نتج عنها تاريخ الفن الحديث. أسست لحالة جديدة من وعي الفنان بذاته ووعيه بأهميته في الحياة اليومية والثقافية للشعوب، حيث كشف المبدع من جديد فكره ودوره المبدع والمتفرد، ومعطياً لإنسانيته التي ورثها عن النهضة بعداً إنسانياً جديداً.

هذه التحولات التي نتج عنها تنوعا كبيراً في الأساليب (Gardner, 1980) وثورة مستمرة في فكر الفنان، وأساليب صياغته لهذه الأفكار حيث سمى غومبرك (Gombrich, 1995) هذه التبعات بعصر الثورة المستمرة، وعلى مقالة غومبرك يعلق لينتون (Lynton, 1980) أن التغير الأساسي في اتجاه الفن حصل في القرن الثامن عشر حيث يلخص غومبرك في ما أسماه كسر نهج التقاليد "the break in Tradition" حيث قال أن فقدان الثقة بالتقاليد الكلاسيكية أصبحت المرشد نحو التميز، وصرح أن الدراسات التاريخية التي أكدت على أن التقاليد الكلاسيكية ما هي إلا مجموعة من التكهنات المنمذجة.

تمت الثقة بالأسلوب على أنه طريقة للتعبير عن الذات، يتوقع من الفنان أن يبحث عن مصادره ويعبر عنها بموضوعاته وأشكاله، و هذه الفترة التي تسمى بالرومانسية، التي ضمت الثورة الرومانسية، والثورة الصناعية، ورفض روسو (Rousseau) لقيم المجموعة المتحضرة، ورفض بتهوفن (Bethoven) لأطر الأشكال الموروثة، ورفض وردزدورث (wordsworth) للغة المثالية كخامة للشعر. وإدراك غوته (Goethe) وآخرين أن اللاشعور لا يعدّ عنصرا خارجيا أو شيئاً مفروضاً من الخارج بل هو الأصل الأساسي للعمل الإبداعي، بينما بعض المتحدثين ما زالوا يصرحون بأن الرومانسية ما زالت حتى يومنا هذا، و أن هذه الأفكار ما زالت تعيش في بيئة خصبة نعيشها في حاضرنا (Lynton, 1980, p. 13).

مما تراه غاردنر (Gardner, 1980) أن النزعة الرومانسية قد بدأت عند المصور الإسباني المستقل غويا (Goya) مؤسس اللامدرسية في الفن، والذي استلهم فنه من رمبراندت وفلاسكيز، والطبيعة، و تربع قوياً على عرش ريادة الرومانسية حيث تنوعت أساليبه من الباروك للواقعية الانطباعية المفعمة بالألوان وصولاً إلى التعبيرية المشحونة بالسواد والتشويه، والألم النفسي الذي أصبح سمه فن القرن العشرين ويعتبر مفصلاً انتقالياً هاماً جداً، غير حاضر التصوير في زمنه و لهذا فإنه تنبأ بمستقبل الفن التصويري.

لقد مر غويا خلال تجربته التصويرية بعدد من المراحل، التي شكلت مجموعة من الأساليب ومجموعة من المواقف تجاه الحياة التي عاشها واتجاه المجتمع والثقافة التي تأثر بها في زمانه وعند تتبع هذا الأسلوب المتنوع نجده قد أخذ عدداً من الاتجاهات في طرق بناء التكوين، التي راحت بين الاعتماد على الألوان والضوء والحركة وبين الاعتماد على درجات الأسود والرماديات، والأهم من هذا كله تلك الطرق في معالجة المفردات البصرية والتي فتحت آفاق الفنانين من بعده لنهج طرقهم الخاصة في معالجة مفرداتهم البصرية الخاصة بهم والتي عالج من خلالها مفاهيم شكلية خالصة وعبر عن مفاهيم اجتماعية وإنسانية ناقدة للأزمة بين الشعوب في ذلك الوقت .

إضافة إلى هذا الأسلوب الذي علمه غويا لما لحق به ، نجد أن القرن التاسع عشر قد حفل بأحداث فنية كثيرة قد غيرت وجهة نظر الفنان لفنه، وغيرت طريقة تفكيره أيضاً ومن هذه الأحداث ذلك الخلاف الذي كان ما بين ديلاكروا (Delacroix) وآنغر (Ingres) .

هنا يعتبر غومبرك (Grombrich, 1995) تجربة ديلاكروا التصويرية أول موجه ثورية في تاريخ الفن في فرنسا، وأول خلاف أسلوب في تاريخ فن التصوير الحديث حيث اعتبرت أول ستين سنة من القرن التاسع عشر منافسة ما بين الأسلوب الذي يعتمد على الخط

عند أنغر، والأسلوب الذي يعتمد على اللون عند ديلاكرو (Gardner, 1980) فديلاكروا كان مثل جيركو (Gericault) مشغولاً ومتحمساً للحوار في مسائل الثورة الرومانسية، فخلال الستين سنة الأولى كان هذا الخلاف مصدره الرئيس ومرده إلى ما دار ما بين تلاميذه روبنز (Rubens) وتلامذة بوشن (Poussin) في نهاية القرن السابع عشر.

كانت أفكار مدرسة بوشن الأكاديمية تعطي الأهمية للخط على حساب اللون، بينما كان روبنز همه الأول هو اللون، و يبرر رأيه أن الخط والخاصية التي يعطيها للعمل هي فردية جداً ولهذا فهي أكثر محدودية من اللون، وبالرغم من أن الفرق ما بين الأسلوبين واضح جداً، إلا أنه من الصعب تصنيف الفنانين بحسب هذا الكلام (Gardner, 2005) فتجربة آنغر تمسكت بالتقاليد الكلاسيكية الجديدة، ولكنها احتوت على بعض العناصر الرومانسية، وفي النهاية نحد آنغر ومناهضهِ العظيم ديلاكروا قد كمل بعضهما الآخر، أكثر مما تناقض أحدهما مع الآخر، حيث مثلت تجربتهما تعبيراً بصرياً عن الحوار الذي نشأ ما بين الرومانسية والكلاسيكية الجديدة في تاريخ الفن (Gardner, 2005).

الموجة الثورية الثانية بعد الأولى عند ديلاكروا في تاريخ الفن في فرنسا كانت تجربة كوربيه (Courbet) (Gombrich, 1995) حيث شكلت تجربته عيناً ناقدة للواقع مثل الكتّاب بلزاك (Balzak) ، و وزولا (Zola) الذين صوروا واقع المجتمع في روايتهم. كان كوربية يمثل قمة التصوير الواقعي في فرنسا حينها، عندما رفضت أعماله من المعرض العالمي لسنة 1855، حيث قام بارتجال معرضه الشخصي في سقيفة بجانب مدخل هذا المعرض الكبير، وعلى الباب قام بتعليق لافته تحمل كلمة الواقعية.

أما بعد كوربيه يأتي مانيه (Manet) الذي يعتبر غومبرك (Gombrich,1995) ثالث موجه ثورية في الفن في فرنسا، وينتقل مسار التصوير الحديث إلى مرحلة جديدة، تعتبر المفصل التحولي الأساس في التقاليد التي استمرت منذ جيوتو (Giotto).

نشوء وتطور التجريد في العمل التصويري:

بالرغم من اختيار مانيه (Manet) لموضوعات حديثة ومعاصرة وكان على صلة وطيدة مع الانطباعيين ويعرض لوحاته معهم، لكن من الصعب أن يوصف بالانطباعي، فقد خلط ألوانه بطريقة تقليدية على البالتية بدلاً من أن يخلطها على سطح اللوحة، و أكد في لوحاته على الأسلوب المسطح في التصوير. وحافظ مانيه على خطوط خارجية واضحة ونظيفة واستخدم اللون الأسود بكثرة، و فضل الأشخاص أكثر من المناظر الطبيعية ،و أدى استخدامه للأسلوب المسطح في التصوير والتأكيد على الخطوط الخارجية للعناصر البصرية إلى إحساس بالبعد والقدرة على لمس الأشياء المرسومة. وفي عملية بناء التكوين كان مانيه يعامل شخوصه في اللوحة وكأنهم عناصر في لوحة لطبيعة صامته، فقد عزل الاشخاص عن بعضهم البعض في التكوين ، و رتبهم بشكل دقيق.

إختار مانيه مفرداته البصرية بدقة وعناية شديدة لتلائم الموضوع، فقد كانت تكويناته تشبه إلى حد كبير تلك اللقطات الفوتوغرافية السريعة، وطور على هذا الأسلوب المصور الفرنسي ديغا (Degas) رغم تعلمه على أيدي تلامذة آنغر إلا أنه عمل على موضوعه بأسلوب اعتمد على اللون أحياناً كثيرة وخصوصاً في بداية تجربته الفنية.

لقد استخدم ديغا أساليباً جديدة في عملية بناء التكوين مضيفا الحيوية والعفوية للوحاته وقدرة عالية على التفاعل مع عين المشاهد بالإضافة إلى قدرة هذه التكوينات على أسر عين

المشاهد لما تحوي من تفاصيل ترغب العين بتتبعها بشغف، فقد سجل تفاصيل المشهد شخوصه كلها من البرجوازيين والعامة والموسيقيين والعمال.

بدت الصورة في لوحاته محاولة أن تسطو على الإطار الخارجي للوحة، لأن ديغا اعتمد في لوحاته على أسلوب إخراج أو إقصاء جزء لعنصر أو لعدد من العناصر من إطار اللوحة، معطياً نوعاً من لفت الانتباه الزائد لعين المشاهد حيث عرف ديغـــــا.

بهذا الأسلوب وتقديمه لأول مرة في تاريخ أساليب التصوير، بدت اللوحة لأول مرة وكأنها تضيق بمن فيها، أو كأن من فيها يحاولون الخروج منها، وعلى عكس مفهوم النهضة في التصوير والذي دعا إلى أن يكون تكوين اللوحة عبارة عن بناء يستوعب كل أجزائه وعناصره معطياً لهذه العناصر الأبعاد والمسافات المناسبة التي تفصل بينها وبين المشاهد، ففي لوحاته أعطى أسلوباً جديداً لضغط الفراغ التصويري عن طريق تحوير المنظور والتصرف بزواياه ونقاط تلاشيه وأسطحه، وقام بتوزيع أطراف شخوصه بطريقة درامية تعطى العمل إحساسًا عالياً باللحظة ومكثفاً لهذا الإحساس عن طريق ضربات الفرشاه الرقيقة التي تتراوح بين زوايا اللوحة.

التكوينات الجديدة هذه تأثرت بشكل كبير كما يعزوها البعض بالطبعات اليابانية التي امتلأت بها أسواق باريس في ذلك الوقت حوالي عام (1850) ميلادي (Janson, 2007)، فقد كانت طريقة الفنان الياباني في بناء تكوينه تختلف عن تلك الطرق الغربية، و كانت الأشكال مسطحة ومحددة بخطوط خارجية قوية، والفضاء مضغوطاً بالأشكال بشكل يوحي للمشاهد أنها أمامه تمامـــاً، والخـــلفية وكأنها مسحوبة للأمام أيضاً. فليس هناك في طريقة التكوين اليابانية انتقال ما بين العناصر القريبة والعناصر البعيدة.

المؤكدة على مفهوم وضع المشاهد في أعلى شجرة ليرى ما يجري أسفلها من أحداث تم تصغيرها أو تقزيم شخوصها من مسافة بعيدة، وهذا كان بحد ذاته نقلة ثورية للفنان الغربي (Janson, 2007) ورغم ذلك نجد الخطوط الخارجية المسطحة والقطع التعسفي لأجزاء التكوين وضغط الفراغات ما بين أجزاء التكوين في العمل التصويري قد أثر بشكل واضح في تجربة ديغا (Degas) ومانيه (Manet) ولكن بدون مباشرة في تقليد النمط أو نسخ مباشرة له.

أما بالنسبة للمؤرخ ألفريد بار (Alfred H. Bar) تعد الأعمال اليابانية أحد مصادر التي مهدت للتجريد في تاريخ الفن (Fernie, 1995) فقد أعطت للعناصر في البناء التكويني قيماً جديدة ، مما أضاف إلى كل عنصر خصائص جمالية يتفرد بها عن باقي العناصر، و أصبح المصورون يجتهدون في التجارب البصرية ، ونجد من تلك التجارب التي أعطت الاهتمام والمساحة الكبيرة للضوء واللون تلك التي ذهب المصور مونية (Monet) للبحث في ثناياها، فقد أسس مونية للتصوير الانطباعي عند تصويره لأول لوحة بحرية فقد كان البحر والسماء بالنسبة له أكثر من مجرد مرحلة لتصوير الفراغ التصويري للحصول على العمق في اللوحة كما كان سائداً منذ النهضة.

قام مونيه (Menet) بتفتيت الفراغ إلى ظاهرة فضائية منفردة، معطياً للمنظر الطبيعي حيوية وجمالية خاصة، و حرص عند تصويره للأشياء التي يراها أن يعطي كل عنصر من عناصر التكوين لوناً خاصاً به يختلف عن ما يحيطه من العناصر ، كاسراً بذلك التقنية التي كانت تختار عند تلوين العناصر لونا واحد ليوحد جميع عناصرها.

لقد اشتغل مونيه على ظاهرة الضوء في الطبيعة التي من خلالها تصبح الاختلافات في مادة الأشياء المرسومة تتلاشى أمام الغلاف الضوئي مما يعطي كل مادة يسطع عليهاالضوء شيئاً جديداً بحسب شدته ونوعيته مما يجعل الضوء الخارجي الطبيعي موضع

أعمال سيزان مثل أعمال النهضويين في مستوى دقة البناء التكويني، فهي تحتوي على القوة أكثر من احتوائها على السحر والجمال، فقد أعادت إلى فن التصوير العناصر البصرية ، مما جعلت سيزان أوج وذروة الفن في القرن التاسع عشر في فرنسا وأصبح أيضاً نقطة الانطلاق للعديد من المدارس التي ظهرت في أوروبا منذ حوالي 1900 ميلادي (Gardner, 1926, p.373).

هنا في فن التصوير تظهر مظاهر الحداثة والمعاصرة دائماً، وكانت باريس مركز هذه الحركات ، فإذا تابعنا التغيرات في القرن التاسع عشر في الموضوع والتقنية نجد أن ذروة هذا التغيرات عند سيزان في بساطة عناصره و تعبيره القوي، واستخدام حس عالي في التصميم، فقد اختلف مع الانطباعيين من جانب وقام بوضع أساسات للفن المعاصر من الجانب الآخر (Gandner, 1926).

من موضع آخر في كتابها تقول هيلين غاردنر أن الحركات الهامة التي نشأت في القرن التاسع عشر بدأت مع سيزان، ربما تسمى ما بعد الانطباعية، أو كما يفضل بعض الفنانين تسميتها بالتعبيرية، فقد أعطت بعض الجماعات الأهمية لبعض المصطلحات مثل التكعيبية والوحشية، ومن الفنانين الذين أثر عليهم سيزان هم فانكوخ (Van Gogh) و غوغان (Gaugan) الذي نجد لوحاته تحتوي على سطح متذبذب يحتوي على جمال تزييني عال، فالنمط ألتزيني يعتبر صفة واضحة بأعمال غوغان لأنه يعتمد على الخطوط المتناغمة ويعتمد على الألوان الصافية والموضوعة على المساحات المسطحة والمختارة بعفوية كبيرة كتلك الموجودة في الأعمال الزجاجية في القرن الثالث عشر، المعتمدة على رسم جمالي للأساسيات فقط، وإزالة للتفاصيل (Gardner, 1926).

التمثيل الواقعي ، فقد رفض مونيه الأسلوب الذي كان يحرص على تلوين العناصر وإعطائها عمقاً في فراغ اللوحة، وهذا يعود إلى الاهتمام الكبير الذي حظيت به نظريات اللون في القرن التاسع عشر، ففي تلك الفترة أدت التطورات في العلوم إلى المساهمة في تغير النظريات اللونية وكيفية تلقي المشاهدين لتلك الألوان (Gardner, 2005).

بعد ذلك نجد سيزان Cezanne قد ثار على هذه الأساليب ، لأنه لم يجد في أعمال الانطباعيين البناء والتكوين المناسب الموجود في الطبيعة ، وقال أنا أريد أن أجعل الانطباعية شيئاً محكماً ودائماً، كما فعل الفنانون القدماء، وأشار سيزان بهذا الكلام إلى ضرورة إتباع الفنان في بنائه لتكوينه المبادئ والأساليب الجاعلة من هذا التكوين تكويناً رزيناً ومحكماً وليس مجرد تكوين ركيك وهزيل.

بالرغم من وحدة سيزان في جنوب فرنسا بعيداً عن باريس، فقد عمل بجد على حل المشاكل التصويرية التي يواجهها، عندما عالج منظر الجبل عدة مرات فعند النظر إلى اللوحة لا نلحظ تغيراً واضحاً في المشهد، إذ إن فكرة الزمن وتغير الفصول قد أزيلت تماماً، فهنا يكمن الجبل دائم الحضور بصلابته فالشكل الهندسي والأنماط الهندسية المحيطة الموجودة أصلاً في العديد من أعمال الفنانين القدماء مثل الأعمال الإغريقية وأعمال جيوتو وفرانشسكا ومايكل أنجلو، وفيرمير ، و حصل عليها سيزان بتقطيع أسطح اللوحة بشكل واضح، مما أعطى للشكل إحساسا عاليا في التجسيم، والكتلة واللون واقعيٌ جداً لدرجة أثرت بشكل ايجابي على عمق اللوحة بالإضافة إلى الحس العالي بمشهدية اللوحة، فهناك ملاحظة عالية وواعية للبناء في الطبيعة وحس عالٍ أيضاً في تجميع عناصر التصميم من الخط والنمط واللون إلى إحساس تزييني متناسق.

هناك ماتيس (Matisse) وبيكاسو الذين تأثروا بأعمال سيزان، و نجد هذا واضحاً في روح التجريب لديهم وفي ميولهم الكبير نحو التصميم والتكوين في إعادة صياغتهم للمبادئ البنائية في الطبيعة وفي محاولتهم للتحوير والتصرف بالأشكال، ومحاولتهم لبيان التجارب العاطفية، فنجد ماتيس مولعا بالرسومات البسيطة للشكل الذي يحوي فقط الإحساس المنعكس منـه ويـصور الانطبـاع البصري بكل بسـاطة، وكان هذا منهـج بيكاسو الذي تأثـر بسيزان بشكل واضـح فيتذكر أن كل شيء في الطبيعة مكون مـن كـرة ومـخروط وأسطـوانة (Gardner, 1926).

في نفس السياق يقول لينتون (Lynton, 1980) أن عمل سيزان كان مليئاً بالتناقضات، فقد كان كلاسيكيا عندما صور مجموعة من اللوحات الكبيرة لأشخاص، وعندما اهتم كثيراً بالأساطير التقليدية، وعندما كان ملوناً أهتم كثيراً بأعمال فناني البندقية وكيف استعملوا اللون في أعمالهم، وتأثر بروبنز (Rubens) وديلاكروا(Delacroix) و ذهب أحدهم إلى القول بأنه حاول جمع التقاليد الكلاسيكية التي أكدت على الرسم والتصميم والتقاليد في البندقية المهتمة باللون وضربة الفرشاة المعبرة ولكنها بقيت متناقضة في أعماله وبنفس الوقت متممة لبعضها البعض.

من جهة أخرى بعيدا عن اهتمامه بنماذج قديمة من الفنانين الكلاسيكيين فقد صور سيزان وكأنه أول من استخدم الألوان على سطح مستوى ليمثل العالم من حوله، لقد مر سيزان من خلال الانطباعية، ولكن أعماله ليست متأثرة بفكرة الضوء كثيراً، بقدر تأثرها بالتقاط الأشياء الموجودة أمامه لإظهار حضورها الفيزيائي وأيضاً لإظهار العلاقات في الفراغ والحركة بين أجزائها.

ما تم ذكره قد يكون تأسيساً للتكوين التجريدي الذي نراه اليوم،فقد بدأ التجريد مع أول فصل للعناصر التكوينية تجزيء كليتها إلى عناصر وإعطاء كل عنصر من هذه العناصر كنها خاصا به. ويرى لينتون (Lynton, 1980) أن الفن منذ الانطباعيين انفصل عن الأدب ممثلاً بذلك انقطاع العلاقة التي تمثل صلب الكلاسيكية، فظهرت العناصر المجردة في الفن مثل اللون والشكل والحجم (Scale) واستخدمها الفنان بأشكال عديدة تستفز مكنونات المتلقي الذي اعتاد على الحياة المنزلية، ليصبح ذلك الرجل الغريزي.

أما الفنانون الذين يعملون بشكل غريزي يتلاقون مباشرة مع هؤلاء المتلقين الغريزيين في التعامل مع الفن، وقد يكون أول ظهور حقيقي للقيم المجردة في التصوير عند مانيه عندما رسم بشكل مسطح، أي عندما تغاضى عن استخدام تقنية الظل والنور لتجسيم الأشكال والحصول على وهم البعد الثالث، هذا التقليد قد استمر من عصر النهضة، وكان التخلي عنه أول مراحل الفن التجريدي.

يعلق موريس دينيس (Maurice Denis) الذي يصغر ديغاس بجيل على التجريد ، المولع أيضا بأعمال غوغان، في مقاله كتبها عام 1890 والتي تم اقتباسها كثيراً منذ تلك اللحظة ويذكر فيها "أن اللوحة قبل أن تصبح حصاناً في معركة، أو موديلاً عارياً، فهي غالباً عبارة عن سطح مستوي مغطى بالألوان التي تم تنظيمها بشكل معين، " هذه العبارة أعلنت أن مفهوم التصوير النهضوي، كفن يصور الأجسام ثلاثية الأبعاد مرتبة في الفراغ وأحيانا يتم اقتباسها للمناداة بالفن التجريدي ولكنها لا تقصي امكانيات التجسيم والمنظور ولكن تفصل بين السرد والتجسيم (Lynton, 1980).

يتحدث غومبرك (Gombrich, 1995) عن تجربة سيزان وسورا التي أظهرت الفرق بين تجسيم الكتلة في التصوير (Solidity) والنمط المجرد أو المسطح (Pattern)

فالتجسيم يتم الحصول عليه عن طـريق التـأكيد علـى الظل والنور، ولهـذا فـإن الاختصار والتبسيـط الثوري لتصبح أنمـاطا مجـردة، يـظهر واضحاً في أعمال تولوزلوتريك (Toulouse-Lautrec) ففي غياب تقنية التظليل تصبح الاشكال مسطحة والتي في غيابها يستطيع التأكيد على الأشكال التي يستخدمها في تكوينه بشكل أكبر.

بالمقابل أصبح تولوزلوتريك أحد أهم حلقات الوصول بين فن التصوير التجريبي في القرن التاسع عشر وفن التصوير التعبيري في القرن العشرين، فنجده أثر على بيكاسو ومونش وماتيس ونجد لوتريك قد تأثر هو نفسه بغويا وأنغر ولكن رغم هذا كان من المحبين لأسلوب ديغا في الرسم وفي بناء التكوين، وبعد اجتيازه مرحلة التدريب الأكاديمي، اكتشف تولوزلوتريك تقنية الباليته المباشرة عند الانطباعيين(Arrason,1972).

حافظ خلال سيرته الفنية على استخدام اللون كعنصر في لوحاته التي غلب عليها طابع الرسم أكثر من طابع التصوير، فقد استخدم اللون في المناطق المضيئة ليناغم بعض الأجزاء في اللوحة، و أضاف ضربات واضحة من اللون إلى الخطوط التي تكونت منها رسوماته.

مقدما خلال ذلك تولوزلوتريك شكلاً جدياً من أشكال الرسم عندما أستطاع أن ينجز طبعات ليثوغراف ملونه، قام فيها باستخدام المناطق المسطحة بشكل واضح وجميل وتميز بها في ذلك الوقت عن غيره من المصورين و ممهدة للأنماط التجريدية التي شهدها فن القرن العشرين فإمكانيات اللون كشكل مجرد، في البناء والتحكم بشكل اللوحة خلافاً للتقنيات التقليدية التي تستخدمه في وصف الأشكال بشكل طبيعي و هذا الفكر استخدم اللون والعناصر كمكونات تجريدية للتصوير، وهذا جاء بعد تأثير الأعمال اليابانية والتي حازت على اهتمام تولوزلوتريك، فالتكوينات المقطوعة والخطوط المنحنية في التصميم تعطي إحساساً بالأنماط

المجردة التي ظهرت عند ماتيس (Matisse). وعند الفنانين التعبيريين في القرن العشرين حيث شكلت العلامات الفارقة الهامة بين تقنية النهضة في تمثل المنظور والفراغ، وتقنية التكعيبية في تكوين الفراغ التصويري، فهناك خلاف معين بين الكتلة المجسمة للشخوص والفراغ المسطح المشغول من قبلهم، هذا الخلاف نجده حاضراً في أعمال تولوزلوتريك خلال حياته ولكن نجده قد استطاع في أعماله أن يقدم طريقة وأسلوباً جميلاً وأصيلاً في بناء وتكوين الفراغ التصويري.



تولوزلوتريك ، زيت على قماش،111.5*132.5 سم.

النتائج :

في هذه الدراسة كان الهدف الرئيسي تتبع أساليب التكوين التصويري، ودراسة وتحليل المراحل المفصلية الهامة في تاريخ وتطور هذا النظام الذي يجمع عناصر العمل التصويري ضمن مبادئ معينة تختلف من زمن لزمن، والأخذ بعين الاعتبار خلال هذا التحليل تسليط الضوء على الاختلافات وأسبابها ومراجعها التي حصلت للتكوين ومن اجل الحصول على نظرة شمولية للموضوع.

و تطرقت الدراسة إلى مراجعة أهم الدراسات التي بحثت في التطور الفني وكيف عالجت هذه الأبحاث بطرقها المختلفة المفردة البصرية واللغة البصرية، وكيف أثر ذلك على التاريخ والنقد، وكيف تطورت هذه النظريات في استخدام أدواتها العلمية في البحث لتحليل المعطيات البصرية، والأساليب التي اتبعتها والمناهج التي صاغتها في الدفاع عن آرائها، وغاياتها وأسبابها في بناء وجهات نظر مبدعيها، وعلاقة هذا كله بتاريخ الفن وطرق صياغته وعلاقة تاريخ الفن بمجالات العلوم الأخرى وكيف تفاعل معها تفاعلاً أدى لاختلاف في وجهات النظر التي تبنى عليها أهم معارف الفن البنيوية.

و تطور مفهوم الواقع من جانب الفنان ومن جانب المشاهد، ومن جانب أنواع المشاهدين الذين قد يختلفوا تبعاً لاختلاف خلفياتهم الثقافية أو خلفياتهم المعرفية وبيان سبب ذلك، ومراجعة أهم المؤرخين و أبنيتهم النقدية التي أسسوا عليها بحوثهم التي اختلفت باختلاف مشارب كل مفكر أو ناقد منهم.

الأمر الذي أدى إلى اختلاف في وجهات النظر التي أدت إلى نشوء مدارس في النقد التاريخي والتي قام البحث بمراجعة عدد منها وشرح أساليبها في دراسة اللغة البصرية، والهدف الأساسي كان وراء مراجعة هذه المحاور هو إيجاد تجربة نقدية تؤسس الوعي تجاه

التفاعل المدروس والعلمي مع التكوين التصويري ذي البعدين، والتي باستطاعتها تتبع أي تجربة تصويرية بمرونة من حيث توفير مصادر نقدية تاريخية يمكن الاعتماد عليها في تتبع الحالات التكوينية ذات الجذور التاريخية، وتوفر مصادر تقنية تستطيع تشكيل قاعدة لدراسة التكوين البصري من الناحية التقنية، والتي تشكل جزءًا لا يتجزأ من التجربة النقدية الشكلية العلمية ، و تهدف إلى تقويم التجربة البصرية من ناحية بصرية وتقنية، وإيجاد التعاطي مع التجربة الفنية التي تبنى على نظريات ومرجعيات معروفة وعالية ولا تلجأ إلى التأويل الركيك العاري من الأصل والأساس، بل هي تساعد إلى إيجاد لغة بصرية واضحة وعلمية ومفهومة من قبل المشاهد والباحث.

أهم المشاكل التي يعاني منها الناقد الفني العربي هو غياب لغة نقدية بصرية علمية، فهو ما زال يستخدم لغة هجينة اعتمد على ترجمة غير مختصة أو اجتهادات فردية قد تكون في معظم الأحيان تفتقد لأبسط معايير البحث العلمي، وتشكل هذه المشكلة حجر الزاوية في مثل هذا النوع من البحوث التي من أولى أولوياتها التأسيس للغة نقدية بصرية عربية، فالأدب العربي المكتوب للفن أو للغة البصرية يفتقر إلى حلقات كثيرة الدراسات التي تسد جانب هذا النقص، مما عاد على التجربة الفنية بعشوائية الطرح الفكري في بعض الأحيان، ويذكر هذا البحث في مراجعاته أحد أكثر المدارس النقدية الفنية التي تم تناولها بشكل أكاديمي، والتي يفتقر لها المؤلف العربي كثيراً فهو يخلو بشكل كبير بحسب اطلاع الباحث الشخصي من تناوله للمدارس النقدية الأكاديمية التي أسست للنقد الفني البصري وأسست للتاريخ الفني، وإن حظيت بشيء من الدراسة كانت للأسف تعتمد على ترجمة ضعيفة في أغلب الأحيان، وهذا كله بحسب اطلاع الباحث الشخصي.

المراجع باللغة العربية :

إبراهيم، زكريا. (1966). *فلسفة الفن في الفكر المعاصر*. مصر:دار مصر للطباعة.

إنغليز، ديفيد. و هغسون، جون.(2007).*سوسيولوجيا الفن* (ليلى الموسوي، مترجمة). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب.

إيوجين كلنباور، دبليو.(2002).*وجهات نظر حديثة في تاريخ الفن الغربي* (خالد الحمزة، مترجم). مصر:المجلس الأعلى للثقافة.

بانهام، رينر. (1998). *عصر أساطين العمارة* (سعاد مهدي،مترجمة). بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

باونيس، آلان. (1990). *الفن الأوربي الحديث* (فخري خليل، مترجم). بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

حماد،محمد. (1973). *تكنولوجيا التصوير ،الوسائل الصناعية في التصوير و تاريخها*.القاهرة:مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الحمزة، خالد و سيف الدين، إشراق و عبد الرحمن، حنان و أبو سالم، موسى (2006). *نوافذ مأهولة: متتاليات نصية حول اعمال فنية*. عمان:وزارة الثقافة.

دارة الفنون. (2000). *فنانون تشكيليون من الأردن*.عمان:دارة الفنون ،مؤسسة عبد الحميد شومان.

ريد، هربرت. (1986). معنى *الفن* (سامي خشبه، مترجم) (الطبعة الثانية). بغداد دار الشؤون الثقافية العامة– آفاق عربية.

ريد، هربرت. (1986). *حاضر الفن* (سمير علي، مترجم) (الطبعة الثانية). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية.

ريد، هربرت. (1996). *التربية عن طريق الفن* (عبد العزيز جاويد، مترجم).مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سالم، عبد الرحيم. (1993). *دراسات في الشكل و التطور المعماري*.الاردن:جامعة العلوم و التكنولوجيا.

صادق،محمود.(2007). *معضلة المعاصرة في اتجاهات الفن التشكيلي العربي*.في اللجنة الوطنية العليا(محررون)،الفن التشكيلي في الأردن.عمان: اللجنة الوطنية العليا.

عبد الحميد، شاكر. (1987). *العملية الإبداعية في فن التصوير*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

علي، وجدان.(1996). *الفن المعاصر في الأردن*.عمان:الجمعية الملكية للفنون الجميلة.

عليان، جمال. (2005). *الحفاظ على التراث الثقافي*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

فراي،ادوارد.(1990). *التكعيبية* (هادي الطائي،مترجم). بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

مولر،جي.،إي. و إيلغير،فرانك.(1988). *مئة عام من الرسم الحديث* (فخري خليل،مترجم). بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

نوبلر، ناثان.(1987). *حوار الرؤية* (فخري خليل،مترجم). بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

ويد، نيكولاس. (1988). *الأوهام البصرية، فنها و علمها* (مي مظفر،مترجم). بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

المراجع باللغة الانجليزية:

Arnheim, R. (1954). *Art &Visual Perception*. USA: University Of California Press.

Arnheim, R. (1966). *Toward a psychology of art.* USA:University of California press.

Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. USA: university of California press.

Arnheim, R. (1999). *The Rescue of Art*. USA: university of California press.

Arrason, H. H. (1972). *A History of Modern Art*. London: Thams &Hudson.

Beaujean, D. (2000). *Vincent Van Gogh*. (Paul Aston, trans). Hong Kong: konemann.

Bernard Dunstan, R.A. (1983). *Painting Methods of the Impressionists*. NewYork: Watson –Guptill.

Brown, C., kelch, J. &Thiel, P.V. (1991). *Rembrandt: the Master&His workshop*. London: Yale University Press.

Buchholz, E.L. (1999). *Francisco De Goya*. (Phill greenhead, trans). Hong Kong: konemann.

D'Alleva, Anne.(2005). *Methods & Theories of Art History*. UK: Laurence King Publishing ltd.

Danto, A.C. (2001). *Philosophizing Art*. USA: University of California press.

Eugen Kkeinbauer, W. (1971). *Modern Perspectives In Western Art History*. USA: University of Toronto press.

Feldman, E.B. (1994). *Varieties of Visual Experience* (4th ed.). New York: Harry Abrams, Inc.

Fernie, Eric. (1995). *Art History & its Methods*. Oxford: Phaidon.

Ficher- Rethus, L. (2004). *Understanding Art* (7th ed). USA: Wadswarth/ Thomson learning.

Friedlander, w.(1965). Mannerism& Unti-Mannerism in Italian Painting. New York: schockenbooks.

Gablik, S. (1977). *Progress in Art.* USA: Rozzity international Publication Inc.

Gardner, H. (1926). *Gardner's Art Through the Ages* (1st. ed.). USA: Hercourt, Brace &company, Inc.

Gardner, H. (1980). *Gardner's Art Through the Ages* (7th ed. Vo2) USA: Hercourt Brace Jornovich, Inc.

Gardner, H. (2005). *Gardner's Art Through the Ages* (12th. ed.). USA: Thomson Learning , Inc.

Gaunt, W. (1964). *The Observer's Book of Modern Art from the Impressionism to the Present Day.*London: Fredrick warne&co.ltd.

Gombrich, E.H. (1960). *Art & Illusion.* (9th Ed). USA: Brinceton University Press.

Gombrich, E. H. (1976). *The Heritage of Apelles.* Oxford: Phaidon.

Gombrich, E.H. (1978). *Norm & Form.* Oxford: Phaidon.

Gombrich, E.H. (1978). *The Story of Art.* (13th Ed). Oxford: Phaidon.

Gombrich, E.H. (1995). *The Story of Art.* (16th Ed). Oxford: Phaidon.

Gromling, A. (1999). *Michelangelo Buonarroti* (Peter Barton, Trans). Hong kong: konemann.

Gruitrooy.G. (1994). *Degas.* Singapore: Todtri.

Gowing, L. (1979). *Matiss.* New York: Oxford University Press.

Guth, Hans P. (1990). *New English Handbook.* USA: Wards Worth Publishing.

Hale, R.B. (1989). *Drawing Lessons from the Great Masters.* NewYork: Watson-Guptill .

Hardin, T. (1996). *The Pre-Raphaelites.* Singapore: Todtri.

Hayses, colin.(1981). *The Compete Guide to Drawing & Paainting Techniques & Materials.* Oxford: Phaidon.

Janson, H. w. (2007). *Janson's History of Art* (7th. Ed.). USA: Pearson Education,inc.

Januszczak, W. (1980). *Techniques of the World's Great Painters.* Oxford: Phaidon.

Jardi, E. (1991). *Paul Klee.* USA: Rizzoli.

Kemp,Martin.(1989). *Leonardo on Painting* (Martin Kemp, & Margaret Walker, trans.).USA: Yale University Press.

Klark, Kenneth.(1956). *The Nude.* USA: Dover.

Krausse, A.C. (1995). *The Story of Painting from the Renaissance the Present.* Hong Kong: konemann.

Lynton, Norbert. (1980). *The Story of Modern Art* . Oxford: Paidon.

Nonhoff, N. (1999). *Paul Cézanne* (phill greenhead, trans). Hong kong: koneman.

Podro, Michael.(1982). *The Critical Historians of Art* . London: Yale University press.

Roberts, Ine.(2008). *Mastering Composition.* USA: North Light Books.

Schmalenbach, W. (1986). *Paul Klee* (Foster, M.trans). Munich: Presteverlag.

Schneider. (1994). *The Art of the Portrait.* Germany: Taschen.

Smith, Ray. (1994). *Oil Painting Portraits.* London: Dorling kindersly, ltd.

Speed, Harold. (1972). *The Practice & Science of Drawing* (3ed. ed.)New York: Dover Publication, Inc.

Sternberg, H. (1958). *Composition; the Anatomy of Picture Making.*New York: Grosset& Dunlap.Inc.

Stokstad, Marjilyn.(2005). *Art History* (2ed. Ed.). USA: Pearson Education,inc.

Walther,I. F. (2006). *Impressionism* (Michael Hulse, trans.). Germany: Taschen.

Wilkins, D. J., Schultz, B.,& Linduff, K. M. (2005). *Art Past Art Present* ($4^{th.}$ Ed.). USA: Pearson Education,inc.

Wolfflin, Heinrich. (1950). *Principles of Art History* ($7^{th.}$ ed) USA: Dover.

Wolfflin, Heinrich. (1994). *Classic Art* ($5^{th.}$ ed). Oxford: Phaidon.

Zeidler, Birgit. (2000). *Claude Monet.* (Paul Aston, trans). Hong kong: konemann.

Abstract

AL-Abbas, Mohammed(2008). The Pictorial Composition in Sequence Study from Giotto to Toulouse-lautrec: A Comparative- Descriptive Analysis of the Stylistic &Technical Evolution in the Picture Making. Master dissertation, Yarmouk University. Supervised by dr. Bassam N. al-Radaideh.

Objectives of the study were to analyze the methods which had been used by the painters in making there pictorial compositions through the Art Schools from Giotto to Toulouse-lautrec. And the study represents the most important phases in the pictorial compositions' evolutions during the History of Painting. This representation is accompanied with a literature review of an outstanding art historians theories about the pictorial compositions in a historical sequence, and the study reviewed the differences in there attitudes.

The study depicts the changes in compositional principles through different schools of painting in context of different critical theories, furthermore, the study differs between the linguistic terms used for literary purposes, and linguistic terms used for visual art specifically the art of painting.

Key words: Painting, Principles of Composition, Art Criticism, Art History, formal analyses, Gombrich, Wolfflin.